ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG

Digitized by Google

THE UNIVERSITY OF MICHIGAN · LIBRARIES ·
THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
ARTES SCIENTIA VERITAS
1817

Digitized by Google

THE UNIVERSITY OF MICHIGAN · LIBRARIES ·
THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
ARTES SCIENTIA VERITAS
1817

Digitized by Google

Leipziger Allgemeine

Musikalische Zeitung.

Redigirt von S. Bagge, R. Eitner (für A. v. Dommer) und Fr. Chrysander,

und unter Mitwirkung von:

H. Bellermann in Berlin, C. van Bruyck in Wien, Dr. H. Deiters in Bonn, L. Ehlert in Berlin, F. Espagne in Berlin, Dr. B. Gugler in Stuttgart, F. Hinrichs in Halle, Prof. O. Jahn in Bonn, H. v. Kreissle in Wien, Dr. E. Krüger in Göttingen, W. Oppel in Frankfurt a. M., Prof. Chr. Palmer in Tübingen, C. Reinthaler in Bremen, W. Rischbieter in Dresden, H. M. Schletterer in Augsburg, W. Tappert in Berlin u. A.

III. Jahrgang.

Verlag von J. Rieter-Biedermann

in Leipzig und Winterthur.

1868.

Digitized by Google

Music
ML
5
.A45a
Ser. 3
v.3

Printed in The Netherlands
Reprint of the original edition
Amsterdam, Frits Knuf.

MCMLXIX

Digitized by Google

1 ?

Inhaltsverzeichniss.

Leitartikel, historische, ästhetische und theoretische Aufsätze.

Ueber die Bearbeitung der Bach'schen Matthäuspassion durch Rob. Franz. Von Jul. Schaeffer. 1 ff.
Noch ein Wort über Phantasie und Empfindung. Von F. K. 9.
Offener Brief an Herrn F. K. (Ueber Phantasie und Empfindung). 52.
Der Streit über Schubert's Müllerlieder. 36 ff.
Schumanniana Nr. 11. Die Schumann'sche Schule. Schumann und Brahms. Von D. A. S. 41 ff.
Noch ein Beitrag zu den Haydniana. Von v. Br. 69 ff.
Zur Theorie der Musik. Ueber verdeckte Oktaven. Von Wilh. Rischbieter. 105.
Das Oratorium als Kunstgattung. Von Phil. Spitta. 137 ff.
Ein Wort über Gesangs-Quartette von R. Eitner. 249.
Die übermässigen Sext-Akkorde. Von W. Tappert. 259 ff.
Die alten katholischen und protestantischen Psalmengesänge. Von R. Eitner. 265 ff.
Ueber die Wiedergabe der Secco-Recitative in Mozart's italienischen Opern. 283.
Einige Bemerkungen über die Hucbald'schen Notationen. Von Heinrich Bellermann. 289.
Ueber Volkslieder. Von Robert Eitner. 291.
Einleitung zu einem holländischen Tonkünstlerlexikon von R. Eitner. 297.
Das Volkslied in der Volksschule. Von E. Hille. 299.
Rob. Volkmann, ein Portrait von L. Ehlert. 307.
Franz Xaver Schnyder von Wartensee. Nekrolog von W. Oppel. 318.
Geschichte der musikalischen Notenschrift. Von R. Eitner. 321.
Das 11. Kapitel der *Ars cantus mensurabilis* des Franco von Köln u. s. w. Von H. Bellermann. 336 ff.
Johann Nepomuk Schelble und der Cäcilien-Verein in Frankfurt a/M. 353 ff. (5 Artikel, 1 von W. Oppel und 4 von Fr. Chrysander.)
Aufführungen antiker griechischer Tragödien mit moderner Musik. 361 ff.
Pietro della Valle, Stimme eines Modernen aus dem 17. Jahrhundert. Von Fr. Chrysander. 385 ff.

Verschiedenes.

Ueber Orgel- und Organistenwesen und -Unwesen in Wien. 68.
Eine alte Pastoralsymphonie. 149.
Das 45. Niederrheinische Musikfest. 205.
Erste Aufführung der »Meistersinger in Nürnberg« von Wagner in München. 220.
Musikleben in Leipzig. 129.
Aus alter Zeit. 246.
Die gräflich Stolberg-Wernigeroder Bibliothek im Harz. 217 ff.
Der Niederländische Verein zur Beförderung der Tonkunst (Bericht über die 39. Generalversammlung von Fr. Chrysander). 278.
Zum Alter der Musikfeste. 319.
Daniel-François-Esprit Auber. 341.
Abschied des Redacteurs (S. Bagge). 231.
Der Herausgeber (Fr. Chrysander) an die Leser und Mitarbeiter über die Aenderung der Redaktion dieser Zeitung. 315.
The Church Choral Union in New-York. 364.
Die neuen Pythagoräer in Amerika. 381.
Glocken, Glockengeläute u. s. w. 396.
Vollständiges Verzeichniss der Aufführungen des Cäcilien-Vereins zu Frankfurt a. M. 1818—1868. 412.

Recensionen.

Schriften über Musik.

? Blätter der Erinnerung an die 50jährige Dauer der Niederrheinischen Musikfeste. 219.
Desarbres, N., *Deux Siècles à l'Opéra*. 396.
Dommer, A. v., Handbuch der Musikgeschichte. 57 ff.
Ehlert, L., Briefe über Musik. 113.
Gebhardi, L. E., Theoret. prakt. Orgelschule und Vierstimmiges Taschen-Choralbuch. 113 ff.
Gressler, Fr., Handlexikon der Tonkunst. 113.
Hiller, F., Aus dem Tonleben unserer Zeit. 91.
Lobe, J. C., Lehrbuch der musikalischen Composition, Band IV. 268.
Nottebohm, Gust., Thematisches Verzeichniss der Werke Beethovens. 28.
Privitera, G., *La musica Scienza ed arte*. 221.
Reissmann, A., Lehrbuch der musikalischen Composition. 113.
Südenhorst, H. v., Die Aufgabe und die Mittel der Musik. 396.
Tappert, W., Musikalische Studien. 113.
Wagner, R., Deutsche Kunst und deutsche Politik. 209.

Musikalische Biographien.

Reissmann, A., F. Mendelssohn-Bartholdy, sein Leben und seine Werke. 169.

Aeltere Werke in neuen Ausgaben.

S. Bach's Werke, 16. Jahrgang der Bachgesellschaft. 217.
F. Schubert's Lieder und Gesänge. 228. Pianofortewerke. 230.
J. Haydn's Schöpfung und Jahreszeiten. 230.
—— 12 Symphonien, Claviertrios, Sonaten. 235.
M. Clementi's Sonaten. 236.
W. A. Mozart's Variationen für Pianoforte. 237.
L. v. Beethoven's Sonaten für Pianoforte. 237.
Fr. Chopin's Notturnos, Polonaisen, Walzer u. Mazurkas. 237.

Digitized by Google

Mozart's Oper Idomeneo. 285
J. Haydn'sche Symphonien. 325
Aeltere Violincompositionen (»Die hohe Schule des Violinspiels« von F. David). 19 ff.

Opern.

C. Reinecke, »König Manfred«. 185 ff.
H. Stiehl, »Jenny und Bätely«, Operette. 287

Werke für Orchester, Chor und Kammermusik.

Barnekow, C., Claviertrio. Op. 1. 343.
Deurer, E., 3 *Pièces pour Piano et Velle*. Op. 3. 171.
—— Claviertrio. Op. 4. 411.
Esser, H., Orchester-Suite II, A moll. 20.
Gernsheim, Fr., Sonate für Pianoforte und Violoncell. Op. 12. 342.
Götz, H., Claviertrio. Op. 1. 188.
Hummey, J., 2 Sonaten für Clavier und Violine. 174.
Kiel, F., Variationen für Clavier und Violine. Op. 37. 196.
Lachner, Fr., Orchester-Suite IV. Op. 129. 108.
Lacombe, P., Sonate für Pianoforte und Violine. Op. 8. 241.
Mendelssohn-Bartholdy, Fr., Trauermarsch für Orchester. Op. 103. 164.
—— Ave Maria aus Loreley. 164.
—— Ouvertüre in C. Op. 101. 164.
—— Reformations-Symphonie. Op. 107. 349 ff.
Nicolai, W. J. G., Schiller's Lied von der Glocke, für Soli, Chor und Orchester. 286.
Rheinberger, Jos., Wallenstein, symphonisches Tongemälde für Orchester. 4 ff.
Stockhausen, E., Phantasiestück für Clavier und Violine. Op. 2. 196.
Thieriot, F., Sonate für Pianoforte und Violoncell. Op. 15. 244.
—— Claviertrio. Op. 14. 188.
Thoma, R., *Te Deum* für Chor und Orchester. Op. 18. 125.
Wüerst, R., Ein Mährchen, Phantasiestück für Orchester. Op. 44. 156.

Gesänge für Männerchor.

Bruch, Max, Salamis; für Chor und Orchester. Op. 25. 59.
Dullo, G., Thürmerlied. 404.
Fink, Chr., Der 67. Psalm. Op. 31. 68.
—— Motette. Op. 33. 68.
Gernsheim, Fr., Salamis; für Chor u. Orchester. Op. 10. 59.
Gottwald, H., Ins Freie. 404.
Lehmann, J. G., Vier preussische Gesänge. 404.
Richter, E., »Der Herr ist mein Licht«. 68.
Siegert, E., 4stimmiger Männerchor. 404.

Gesänge für Frauenchor.

Bargiel, W., 3 Frühlingslieder. 286.

Gesänge für gemischten Chor.

Franke, H., Motette. Op. 1. 404.
Ruhde, E., Chorlieder. 404.
Schütky, F. J., Kirchenstücke *a capella*. Op. 3—5. 124.
Thoma, R., Der 28. Psalm. Op. 20. Zwei leichte Kirchenstücke. Op. 19. 125.

Lieder und Gesänge für eine oder zwei Stimmen mit Clavierbegleitung.

Abt, Fr., Op. 294 und 308. 245.
—— Drei Duetten. 246.
Bibl, R., 3 Lieder. Op. 16. 324.
Bolck, O., 3 Lieder. Op. 7. 324.
Bürgel, C., 6 Gesänge. Op. 9. 325
Brede, A., Duett für Sopran und Tenor. Op. 5. 303
Deprosse, A., 7 Lieder. Op. 26. 310.
Dresser, A. W., 20 Gesänge. Op. 5. 245
Eggers, G., Nachgelassene Lieder. 245.
Flügel, E., Op. 2, 3 und 4. 204.
Franz, R., Neue Lieder. Op. 39—42. 177.
Grädener, C. P. G., 4 Lieder für Sopran und Tenor. Op. 32; Herbstklänge, 7 Lieder. Op. 50. 204.
Hill, W., 2 Balladen. Op. 11. 246.
Hinrichs, F., 12 zweistimmige Lieder. Op. 6. 204.
Holstein, Fr. v., 6 Lieder. Op. 20. 262
Krause, E., 3 Lieder. Op. 22. 244
Lammers, J., Op. 19. 310.
Löwe, C., Balladen. Op. 128 u. 135. 251. Lieder. Op. 144. 143. 404.
Reinthaler, C., 6 Gesänge. Op. 17. 262.
Tauber t, E. E., 4 Lieder. Op. 4. 215.
Tausch, J., 6 Lieder. Op. 8. 245
Tod, E. A., 3 Lieder. Op. 9. 325.
Witte, G. H., 5 Lieder. Op. 6. 245
Wolff, G., Lied. 324
Wüllner, Fr., 6 Lieder. Op. 21. 321.

Compositionen für Orgel.

Fink, Chr., 4 Choralvorspiele, Op. 22. Phantasie über »Ein' feste Burg«. Op. 23. 133.
Stade, H. B., Variationen. Op. 3. 132.
Töpfer, J. G., 20 Fugen, Heft 1. 133.

Compositionen für Clavier.

Brahms, Joh., Vierhändige Variationen über ein Thema von Schumann. 41 ff.
Brede, A., Sonate. Op. 10. 302.
Deurer, E., Zehn Phantasiestücke. Op. 2. 171.
Gernsheim, Fr., Suite. Op. 8. 303.
Hasse, G., Zwei Polonaisen zu vier Händen. Op. 3. 325.
Mendelssohn, F., Zwei nachgelassene Sonaten. 157.
Schubert, Fr., Drei nachgelassene Clavierstücke. 99.
Wolff, B., *Trois grandes marches à 4 mains*. Op. 12. 325.
Wüllner, Fr., 12 Variationen. Op. 23. 278.

Compositionen für Violine.

David, F., Die hohe Schule des Violinspiels. 19 ff.

Sammlungen.

Pauer, E., Alte Meister. Sammlung werthvoller Clavierstücke. 190.

Bearbeitungen.

Döring, G., 20 slawische geistliche Melodien aus dem 16. und 17. Jahrh., 4stimmig gesetzt. 396.
Franz, R., S. Bach's Matthäuspassion. 1.
Hille, E., Ausländische Volkslieder, für Sopran, Alt, Tenor und Bass. 294.
Krause, E., 6 schwedische Volksmelodien für eine Singstimme mit Pianoforte, Violine und Violoncell. 286.
Löw, R., Goudimel's ausgewählte Psalmen. 333.
Raff, J., Ausgewählte Stücke aus den Violin-Solo-Sonaten von S. Bach für Pianoforte. Heft I. 166.
Schaab, R., Schubert'sche Clavierwerke. 326.
—— Mozart'sche und S. Bach'sche Chorsätze für Orgel. 334.
Schäffer, Jul., Beethoven's Streichquartett für Pianoforte à zwei Hände. 326.

Digitized by Google

Instruktives.

Damm, G., Clavierschule und Melodienschatz. 395.
Graben-Hoffmann, Die Pflege der Singstimme. 237.
Guttmann, O., Gymnastik der Stimme. 293.
Hahn, A., Vorbereitende Gesangsübungen. 198.
Köhler, L., Der Clavierfingersatz. 395.
Schmitt, Fr., Die Auffindung der *voix mixte*. 237.
Sieber, F., Kurze Anleitung zum Studium des Gesanges. 237.
—— 60 Vocalisen. Op. 78—83. 293.
Taubert, W., Liederbuch für Kinder. 293.
Wagner, E. D., Musikalische Ornamentik. 340.

Uebersicht neu erschienener Musikwerke, Arrangements und Schriften über Musik.

Seite 13, 77, 134, 141, 150, 367, 399.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

Aus:

Amerika. 397. New-York 351, 359.
Augsburg. 46, 191.
Basel. 375.
Berlin. 13, 37, 70, 311, 367, 374, 375, 390, 406, 415.
Bonn. 70.
Bremen. 14, 54, 110, 118, 159, 182, 398.
Braunschweig. 213, 357.
Cöln. 53, 126, 205.
Darmstadt. 295.
Dresden. 374, 380.
Erlangen. 343.
Frankfurt a. M. 93, 142, 390.
Gotha. 367.
Hameln. 415.
Hamburg. 14, 79, 102, 134, 366, 367, 375, 391, 407, 415.
Hermannstadt. 215.
Innsbruck. 254.
Kopenhagen. 375.
Leipzig 15, 22, 38, 49, 54, 62, 70, 79, 87, 94, 102, 110, 199, 207, 223, 230, 390, 397, 413.
Lissabon. 375.
Madrid. 375.
Magdeburg. 61.
München. 84.
Oldenburg. 62, 374, 415.
Osnabrück. 183.
Paris. 375, 414.
Stettin. 29, 359.
Stuttgart. 30, 174.
Wien. 7, 13, 29, 78, 87, 110, 117, 134, 150, 167, 198, 254, 326, 365, 374, 390, 406.

Neue oder wichtigere Werke in Berichten besprochen.

Auber's Oper »Der erste Tag des Glücks«, in Leipzig. 382.
Bach's Matthäuspassion, in Stuttgart. 182.
Brahms' deutsches Requiem, in Wien. 7; in Bremen. 147 und 159.
Bruch's Violinconcert, in Bremen. 54.
Händel's Samson, in Innsbruck. 254.
Hauptmann'sche Werke, in Leipzig. 22.
F. Hiller's »*Ver sacrum*«, in Leipzig. 47.
F. v. Holstein's Oper »Die Haideschlacht«, in Dresden. 380 ff.
Liszt's Oratorium »Die heilige Elisabeth«, in Leipzig. 38.
Meinardus' Oratorium Gideon, in Dresden. 374.
E. Rudorff's Ouverture zu »Otto der Schütz«, in Leipzig. 103.
Thomas' Oper Mignon, in Wien. 374.
G. Vierling's Symphonie in C (Manuscript), in Berlin. 390.
Wagner's Oper »Die Meistersinger«, in München. 220 und 225.

Feuilleton.

Miscellen.

Aus Briefen von M. Hauptmann 22, 71, 118, 175, 231. 239.
Zur Notiz für Herrn Tappert in Berlin. 39.
Vier Abende aus der 125jährigen Geschichte der Leipziger Abonnementconcerte. 94.
Das Musik- oder Klavierbuch der Königin Elisabeth von England. 311.
Händel und Offenbach. 327.
Der Orgeldreher als Sprachlehrer und Kulturträger. 351.
Musiksinn der Neuseeländer. 351.

Briefwechsel.

Tenor oder Alt? Chorstimmen zu Händel's Belsazar. 365.
Ankündigung einer Geschichte des deutschen Volksliedes von M. Böhme. 373.
Beiträge zu der von J. Faisst vorbereiteten Geschichte der Klaviermusik von R. Eitner und Chr. — Neuere Melodie zu »Wir glauben all an einen Gott« etc. 405.

Mittheilungen aus neuen Büchern und Journalen. Zeitungsschau.

Stimmen der Presse über M. Hauptmann. 23.
Die Oderzeitung über Gounod's »Romeo und Julie«. 31.
A. v. Dommer's Handbuch der Musikgeschichte. 57 ff.
Dr. O. Gumprecht in der Nationalzeitung über Lengert's Oper »Die Fabier«. 101.
Französisches Urtheil über Brahms. 143.
Dr. Ed. Hanslick in der N. F. Presse über R. Wagner's »Meistersinger«. 225.
Eine Biographie Bellini's. Von Dr. Ed. Hanslick (aus der N. F. Presse). 233 ff.
Gervinus über die Musik der beseelten und unbeseelten Natur (aus dessen »Händel und Shakespeare«). 257.
Das Piano-Examen im Conservatorium der russischen Musikgesellschaft (aus der deutschen St. Petersburger Zeitung). 222.
Die Instrumentalbegleitung, von Gervinus (aus dessen »Händel und Shakespeare«). 305.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 1. Januar 1868. **Nr. 1.** III. Jahrgang.

Inhalt: Ueber die Bearbeitung der Bach'schen Matthäus-Passion durch Rob. Franz. — Recensionen (Orchestermusik). — Bericht aus Wien. — Feuilleton (Kurze Nachrichten). — Briefkasten. — Anzeiger.

Ueber die Bearbeitung der Bach'schen Matthäus-Passion durch Rob. Franz.

Ein Vortrag, gehalten in der musikalischen Section der Schlesischen Gesellschaft für vaterländische Cultur zu Breslau von Julius Schaeffer.*)

I.

Die Frage, in welcher Gestalt die grossen Werke Bach's, Händel's und ihrer Zeitgenossen aufzuführen seien, beschäftigt lebhafter denn je die musikalischen Kreise. Wissenschaftliche Erörterungen sowohl, als auch praktische Versuche tragen dazu bei, sie ihrer endlichen Lösung allmälig näher zu führen.

Auch die unter meiner Leitung stehende Breslauer Singacademie hat sich seit einer Reihe von Jahren mit besonderer Liebe mit solchen praktischen Versuchen beschäftigt und vornehmlich die Werke Bach's und Händel's bald nach der Original-Partitur, bald nach Bearbeitungen derselben aufgeführt.**)

So verlockend es auch für mich ist, die Aufführungen des Heracles, des Samson, des Dettinger *Tedeum* und der Weihnachts-Cantaten eingehender zu besprechen, so unterlasse ich es doch, weil ich die Absicht habe, in meinem Vortrag über die Bearbeitung der Bach'schen Matthäus-Passion von Rob. Franz, deren Erscheinen das Interesse aller Verehrer dieses erhabenen Werks in hohem Grad in Anspruch nimmt, einen Bericht zu erstatten. Da ich mich nicht entsinne, von einer anderweitigen Aufführung der Matthäus-Passion nach der Franz'schen Partitur gelesen zu haben, so darf ich hoffen, dass dieser Bericht, dem die Erfahrung unserer Breslauer Aufführung zu Grunde liegt, nicht ganz unwillkommen sein werde.

Ehe ich jedoch meinen Bericht beginne, wird es nöthig sein, etwas weiter auszuholen.

Für die Beurtheilung einer Bearbeitung lässt sich nur dann ein sicherer Maassstab gewinnen, wenn genau feststeht, wie die ursprüngliche Gestalt des betreffenden Werks beschaffen gewesen, in welcher es zur Zeit seines Entstehens aufgeführt wurde. Nachdem man lange Zeit auf sparsame, vage und zum Theil irrthümliche Ueberlieferungen angewiesen war, hat man erst in den letzten Jahren angefangen, durch gründliche Forschungen in Archiven und Bibliotheken einiges Licht über diese Angelegenheit zu verbreiten. Die Punkte, auf deren Aufklärung jene Forschungen vorzugsweise gerichtet sein mussten, waren: die Zusammensetzung des alten Orchesters und, hiermit zusammenhängend, die Beschaffenheit damaliger, jetzt verloren gegangener Instrumente, ganz besonders und vor Allem aber Grad und Umfang des in den alten Partituren nicht ausgeführten, sondern durch die Bezifferung des Continuo nur angedeuteten Accompagnements, welches, wie bekannt, der früher allgemein verbreiteten Kunst des Generalbassspiels anvertraut war. Dieses Accompagnement ist es nun, das uns hier vornehmlich interessiren muss. Ich fasse übersichtlich zusammen, was darüber feststeht und was etwa noch der Aufklärung bedarf.

Zur Ausführung des Continuo verwandte das alte Orchester folgende Instrumente: Contrabass (Violone) mit Violoncello, die Fagotte, gewöhnlich 2 Cembali und eine oder auch zwei Orgeln. Dieser Gebrauch war zur Zeit Bach's und Händel's jedenfalls ein allgemeiner. Deshalb findet sich auch unter den Originalstimmen die des Continuo gewöhnlich drei- oder vierfach vor, für die Orgel

---

*) Obwohl wir über die obige Bearbeitung bereits einen Bericht gebracht haben, der sich aber absichtlich blos beschreibend verhielt, glauben wir doch, und gerade dieser Eigenschaft des angeführten Berichts wegen, der Sache und unsern Lesern zu dienen, wenn wir den folgenden uns freundlichst zur Disposition gestellten »Vortrag« aufnehmen, dessen Autor sich hier zum ersten Mal über die schwebende Frage gründlich ausspricht. D. Red.

**) Nach der Original-Partitur wurden aufgeführt
von Bach die Cantaten »Wer weiss wie nahe mir mein Ende«, »Wer da glaubet und getaufet wird«, »Ach wie nichtig, ach wie flüchtig« und Nr. I — IV aus dem Weihnachts-Oratorium; von Händel die Oratorien Israel in Egypten (Theil I), Heracles, Samson und das Dettinger *Tedeum*,
nach Bearbeitungen
von Bach die Cantate »Ich hatte viel Bekümmerniss« (nach meiner Bearbeitung), ferner *Actus tragicus* und Magnificat in D nach den Bearbeitungen von Rob. Franz, endlich die Matthäus-Passion zweimal nach der meinigen und einmal, im April v. J., nach der im Verlag von Breitkopf und Härtel erschienenen von Rob. Franz; — von Händel der Messias nach Mozart und der 100. Psalm nach Adam Hiller, letzterer jedoch mit Wiederherstellung des Anfangs und der Trompetenstimmen nach der Originalpartitur.

Digitized by Google

wegen ihrer im Chorton, d. h. gegen den damaligen Kammerton um einen Ganz-Ton höher stehenden Stimmung um einen Ton tiefer transponirt.*) Es war also auf eine starke Besetzung des Fundamentalbasses ganz ausserordentlich Bedacht genommen worden. Neben dieser Aufgabe, den Bass mitzuspielen, hatten aber die Cembali und Orgeln noch die, nach der dem Continuo beigefügten Bezifferung das Accompagnement auszuführen und zwar ebensowohl zu den Chören als zu den Solostücken. Nun entsteht die äusserst wichtige Frage: Wie wurde dieses Accompagnement ausgeführt? Wirkten Organist und Cembalisten zusammen? Oder theilten sie sich in die Aufgabe? Und wie theilten sie sich in dieselbe? Es ist sehr zu bedauern, dass über diese Punkte so wenig zuverlässige Aufzeichnungen vorhanden, und wir hier, wenigstens was Bach betrifft, auf das Gebiet der Conjecturen angewiesen sind. Die bis vor Kurzem geläufige Tradition schweigt von der Mitwirkung der Cembali gänzlich; dagegen weiss sie uns Wunderdinge zu erzählen von der herrlichen Wirkung der Orgel, wie die Altmeister Bach und Händel selber auf der Orgelbank gesessen hätten, und ihre glücklicheren Zeitgenossen des köstlichen Genusses ihrer erhabenen Inspirationen theilhaftig geworden wären. Thibaut's Buch über die Reinheit der Tonkunst trug namentlich dazu bei, den Glauben an diese Tradition lebendig zu erhalten. Leider aber erweist sich dieselbe jetzt in Folge der neuern historischen Forschungen als nicht mehr durchaus zuverlässig. Auf Grund der von Chrysander angestellten lässt sich wenigstens in Bezug auf Händel Folgendes als ganz zweifellos behaupten:

Händel hat wohl vor Beginn seiner Oratorien-Aufführungen und zwischen den Theilen derselben seine bei seinen Zeitgenossen in so grossem Rufe stehenden Orgel-Concerte vorgetragen, den Orgelpart dagegen in seinen Oratorien selber hat nicht er, sondern ein Anderer ausgeführt.

In den Chören spielte die Orgel gemeiniglich *colle parte*.

Bei den Solosachen hatte die Orgel das Accompagnement **nicht** auszuführen, es sei denn, dass der Componist es ausdrücklich vorgeschrieben hätte, wie denn überhaupt Alles, was die Orgel **obligat** zu spielen hatte, von dem Autor vollständig ausgesetzt wurde. Ausser diesen Fällen beschränkte sich die Orgel darauf, den Fundamentalbass *tasto solo* mitzuspielen, zuweilen mit der Octaven-Verdoppelung (daher bei Händel die oft vorkommenden Bezeichnungen »*all' ottava*« und »*senza ottava*«).

Dagegen übernahm das (erste) Cembalo dieses Accompagnement, und weil der damaligen Sitte gemäss der Dirigent am (ersten) Cembalo seinen Sitz hatte, so war es allerdings Händel selber, welcher accompagnirte, nur nicht auf der Orgel, sondern auf dem Cembalo.

*) Dass die im Kammerton geschriebene Continuo-Stimme bei Bach, wie die Vorrede zum ersten Band der Bach-Ausgabe besagt, für eine andere, im Kammerton stehende Orgel und nicht vielmehr für die übrigen Continuo-Instrumente bestimmt gewesen sei, will mir nicht recht einleuchten.

Wie verhält es sich nun mit Bach?

Da die Orchester-Einrichtung, wie schon gesagt, jedenfalls eine überall gleichmässig eingeführte war, so lässt sich mit ziemlicher Gewissheit annehmen, dass auch das Leipziger Orchester unter Bach keine Ausnahme gemacht habe. Wir haben uns also auch bei den Kirchenmusiken neben der Orgel noch die Mitwirkung des Cembalo zu denken, und um allen Zweifel zu heben, so finden sich bei der Matthäus- und Johannis-Passion unter den Originalstimmen Continuo-Stimmen mit der ausdrücklichen Bezeichnung »*pro Cembalo*« vor. Unter allen von der Bach-Gesellschaft bis jetzt veröffentlichten Kirchen-Cantaten habe ich freilich eine Cembalo-Stimme nur ein einziges Mal erwähnt gefunden, nämlich bei der Cantate »Liebster Gott, wann ich werd' sterben«, aber dieses eine Mal genügt auch vollständig um die Vermuthung zu unterstützen, dass auch bei den übrigen Cantaten eine der mehrfach vorhandenen bezifferten Continuo-Stimmen, und zwar die im Kammerton stehende, für das Cembalo bestimmt gewesen sei.

Nach den obigen auf Händel bezüglichen Forschungen müsste die Analogie darauf führen, dass auch Bach am Cembalo Platz genommen habe. Ein ganz besonderer Umstand, der Jedem beim Durchlesen der Vorreden und Notizen zu den Kirchen-Cantaten etc. in der Bach-Ausgabe auffallen muss, scheint diese Annahme zu bestätigen. Es findet sich nämlich bei der grossen Mehrzahl der Cantaten und grösseren Vocalwerke die Notiz, dass gerade die (transponirte) Orgelstimme von Bach's eigener Hand entweder ganz auf das sauberste geschrieben, oder doch auf das sorgfältigste beziffert ist. Man ist geneigt zu fragen, ob wohl Bach für sich selber diese Genauigkeit, ja ob er überhaupt eine besondere Orgelstimme für nöthig erachtet, ob er als Autor sich nicht aus einer ganz unbezifferten Stimme ebenso gut orientirt oder, was das Natürlichste, sich nicht lieber seiner Partitur bedient haben würde. Bei der Uebernahme des Orgelparts durch einen Andern, bei der wichtigen Rolle, welche derselbe in Bach's Werken spielt, und bei seiner, wegen der gewählten und oft ganz überraschenden Modulation, grossen Schwierigkeit würde sich hingegen jene peinliche Sorgfalt in Anfertigung der Orgelstimmen auf das natürlichste erklären. Auch ist in Betracht zu ziehen, dass die Uebernahme des Orgelparts, wenigstens in der Leipziger Stellung, nicht in Bach's **Amte** lag. Auf der andern Seite findet sich in der Vorrede zum I. Theil der Bach-Ausgabe die ganz bestimmte — freilich durch keinerlei Gründe unterstützte — Behauptung aufgestellt, dass Bach bei Aufführung seiner Kirchen-Cantaten **stets** auf der Orgelbank gesessen habe; und Bitter citirt eine Stelle aus Gessner, die denn doch beweist, dass Bach zuweilen seine Aufführung von der Orgel aus geleitet haben muss; ob dies in der Regel oder nur ausnahmsweise und bei besonders wichtigen Gelegenheiten geschehen sei, ist auch hier nicht ersichtlich. Dieser Punkt wartet eben noch einer vollständigen Aufklärung.

Digitized by Google

Mag nun bewiesen werden, dass Bach am Cembalo, oder dass er von der Orgelbank aus dirigirt habe, so sind wir doch in keinem Falle damit der Beantwortung der Frage näher gerückt, ob auch bei Bach, wie bei Händel, das Accompagnement der Solostücke ausschliesslich dem Cembalo zuertheilt gewesen sei, oder nicht. Die Bezifferung, wie sie in den Partituren der Bach-Ausgabe vorliegt, erstreckt sich gleichmässig über Chor- und Solostücke. Enthält aber die Orgelstimme die vollständige Bezifferung auch in den letzteren, so sollte man meinen, dass sie nicht bloss zum Nachlesen, sondern auch zur Ausführung für den Organisten hingesetzt sei. Freilich hat die Redaction der Bach-Ausgabe sämmtliche Bezifferungen der verschiedenen Continuo-Stimmen zusammengetragen und die Angabe unterlassen, welche Theile derselben der Orgel- und welche der Cembalo-Stimme angehören. *) Bei einzelnen Solostücken sagt die Notiz, dass sie in der Orgelstimme fehlen (mit der ausdrücklichen Bezeichnung »*Organo tacet*«), und die nähere Betrachtung lehrt, dass gerade bei diesen ein ausfüllendes Accompagnement nicht entbehrt werden kann. Hier wäre es mithin jedenfalls vom Cembalisten ausgeführt worden. Bei andern Solostücken enthält nicht allein die Orgel-, sondern auch die Cembalo-Stimme die vollständige Bezifferung, und da es nicht denkbar ist, dass beide Instrumente zugleich in selbständiger Weise accompagnirt hätten, so bleiben nur zwei Annahmen übrig: entweder wurde bei wiederholter Aufführung des betreffenden Werkes das Accompagnement einmal vom Cembalisten, das andere Mal vom Organisten übernommen, oder aber das Vorhandensein einer vollständigen Bezifferung bedingt nicht immer auch ihre vollständige Ausführung. Auch diese ganze Angelegenheit ist leider noch unaufgeklärt geblieben; es kann aber denen nicht Unrecht gegeben werden, welche, anders als bei Händel, bei Bach an eine umfassendere Mitwirkung der Orgel auch bei den Solostücken glauben und, wie Rob. Franz, von dem »feinen Hintergrunde« sprechen, welchen die Orgel zu den Sing- und concertirenden Instrumentalstimmen gebildet habe.

Auch der ernsteste Wille, ein Bach'sches Werk getreu nach den Absichten seines Schöpfers aufzuführen, stösst, so lange über das Accompagnement auch nur noch einiges Dunkel herrscht, immer noch auf fast unübersteigliche Hindernisse. Die praktischen Versuche, welche neuerdings auf den Musikfesten, und die, welche bei unseren Aufführungen in Breslau angestellt worden sind, haben sich nicht zu Gunsten der Orgel erwiesen, so weit diese nämlich zum Accompagnement der Solostücke verwandt wurde. Sehen wir ganz von dem Uebelstande ab, dass die Stimmung der wenigsten Orgeln genau mit der unserer heutigen Orchester zusammentrifft, so stellten sich doch noch ganz andere und grössere heraus. Der starre Charakter des Orgeltons mischt sich gar schwer mit dem biegsamen und nüancirungsfähigen Klange der Orchester-Instrumente und der Singstimmen; wer es je versucht hat, wird gefunden haben, wie selbst das sanfteste Flötenregister immer noch zu viel Klangfülle bietet und die Stimme des Sängers, wo nicht ganz verdeckt, doch stark beeinträchtigt. Diese Erfahrung lässt vermuthen, dass das Accompagnement, wenn überhaupt bei solchen Sätzen die Orgel verwendet wurde, nicht in vollgriffigen, dicken Accorden (wie sie unsere heutigen Organisten lieben), sondern im dünnen zwei-, oft sogar nur einstimmigen Satze sich bewegt haben müsse, so viel als eben nur zur Ausfüllung unumgänglich nothwendig war. Eine weitere Schwierigkeit liegt im Räumlichen, nämlich in der grossen Entfernung, welche zwischen dem Sänger und dem Organisten stattfindet. Dieser empfängt die Klänge seiner Orgelpfeifen aus erster Hand und hört den Sänger, welcher ihm den Rücken zuwendet, gewöhnlich gar nicht; selten ist sein Platz so eingerichtet, dass er selber den Dirigenten sehen könne; er kann sich mit diesem daher entweder nur durch einen Spiegel oder durch eine Mittelsperson verständigen — kurz ein exactes Zusammenhalten ist nur äusserst schwer zu ermöglichen. Zu Bach's Zeiten freilich, wo das Chor-Personal wenig zahlreich, das Orchester dünn besetzt war, mochten diese räumlichen Schwierigkeiten sich weniger fühlbar machen; heutzutage aber, wo Sänger und Instrumentalisten zusammen gemeiniglich nach Hunderten zählen, sind sie fast unüberwindlich. Wie die Berichte übereinstimmend melden, hat denn auch das letzte Aachener Musikfest diese Erfahrung auf's Neue bestätigt.

Scheint nun dies Alles gegen die ausschliessliche Verwendung der Orgel zu sprechen, so dürfte es doch nicht minder bedenklich sein, das Clavier überall an ihre Stelle zu setzen. Dasselbe ist als Orchester-Instrument überhaupt bei unsern heutigen Musikern unbeliebt, wie man denn nicht selten in Berichten über Aufführungen, wo seine Mitwirkung herbeigezogen wurde, höhnische Bemerkungen über das »unleidliche Geklimper« zu lesen bekam. Das will nun freilich nicht viel besagen, denn solches Gerede beweist oft nur seinen Mangel an historischer Basis. Sicherlich giebt es Stücke, besonders bewegtern Zeitmaasses, wo das Clavier-Accompagnement vollkommen ausreichend und angemessen, andere, wie z. B. die Secco-Recitative, wo es allein brauchbar ist; ebenso sicher aber giebt es Sätze, wo der ästhetische Sinn selbst des eingefleischtesten Puristen ein getrageneres Accompagnement verlangt, als es der klangreichste Flügel zu geben im Stande ist. Man denke sich z. B. einmal die Schilderung des Erdbebens in der Matthäus-Passion mit Flügelbegleitung!

Wo man, aus ästhetischen oder praktischen Gründen, zum Orgel-Accompagnement nicht greifen mag oder kann, da wird kaum etwas Anderes übrig bleiben, als die Ausführung des Accompagnements bei gewissen Nummern Orchester-Instrumenten zu übertragen. Wer je die Aufführung Bach'scher Werke unternommen hat, wird für gewisse Fälle die Nothwendigkeit einer Orchestration anerkannt haben, wie denn z. B. Mosewius, welcher während seines langjährigen Wirkens eine grosse Anzahl Cantaten zur Aufführung brachte, oft genug zu solcher Orchestration seine Zuflucht genommen hat, obwohl ihm im Musiksaal der Universität, wo die Aufführungen der Breslauer Singacademie stattfanden und noch stattfinden, eine Orgel zu Gebote stand.

Der Haupteinwand, welcher gegen solche »Bearbeitungen« erhoben zu werden pflegt, liegt in dem Satz, dass mit ihnen im besten Fall doch immer ein subjectives Element in die Kunstwerke hineingeriethe. Dies ist nicht zu bestreiten. Aber ist denn die reine Objectivität eines musikalischen Kunstwerks überhaupt darstellbar? Mit andern Worten: giebt es nur eine einzige Möglichkeit ein Musikwerk aufzuführen? Gewiss nicht! Nur die Werke der bildenden Kunst treten dem Beschauer so entgegen, wie der Künstler sie gedacht und ausgeführt hat, soweit nicht etwa der Zahn der Zeit verändernd und verderbend auf

*) Zuweilen finden sich auch Ziffern in der Cello-Stimme, was darauf hinzudeuten scheint, dass diese Stimme auch vom Cembalisten mit benutzt wurde.

Digitized by Google

sie einwirkte; die Werke der Musik dagegen, ebenso wie die der Poesie, wenigstens der dramatischen, bedürfen, um in die Erscheinung zu treten, des ausübenden Künstlers, also der Vermittelung durch eine fremde Subjectivität. Das Streben derselben mag noch so streng und gewissenhaft auf äusserste Treue gerichtet sein, sie wird es doch nicht vermeiden können, von dem Ihrigen etwas hinzuzuthun. Die Gefahr, welche darin liegt, dass auch ganz unberufene Individuen sich an die Ausübung wagen, hält mich nicht ab, in dem eigenthümlichen Verhältniss des musikalischen Kunstwerks eher einen Vortheil, als einen Makel zu erblicken. Es spricht für seinen innern Reichthum, wenn es, in seinen Grundzügen eine feste Norm bietend, doch im Einzelnen und Nebensächlichen verschiedene Modificationen der Ausführung zulässt.

Gilt dies mehr oder weniger bei allen, auch den vollständig aufnotirten Musikstücken, ja selbst bei Werken neuesten Datums, wo jede kleine Schattirung des Ausdrucks durch Vortragsbezeichnungen ängstlich angegeben zu werden pflegt, so findet sich ein viel grösserer Spielraum für den ausübenden Künstler bei denjenigen Werken, welche wichtige Theile nur andeuten, sei es in der Harmonie durch Bezifferung des Grundbasses, sei es in der Cantilene durch Aufzeichnung der blossen Grundzüge, die durch sogenannte »*agréments*« reicher und ausdrucksvoller umzubilden dem Geschmack des Künstlers überlassen blieb. Dieser Spielraum ist so gross, dass die Bewegung auf demselben der freien Production fast gleichkommt, und es sich nur hieraus erklärt, wie ein schöpferischer Geist, der ein ängstliches Arrangiren und einfaches Ausschreiben der Harmonien auf die Dauer nicht zu ertragen vermöchte, jahrelang mit Begeisterung bei der Ausführung des Accompagnements in Bach'schen Werken beharren kann.

Die Subjectivität des Ausführenden ist von der Objectivität des musikalischen Kunstwerks unzertrennlich, gleichviel welche Mittel für die Ausführung gewählt werden; aber durch seinen Stil behauptet das Kunstwerk seine Herrschaft über das ausführende Subject — seine innere Gesetzmässigkeit bietet die Norm für die der Wahl freigegebenen Möglichkeiten. Von Stilwidrigkeiten finden wir abschreckende Beispiele, z. B. in Adam Hiller's Bearbeitungen Händel'scher Werke, ja — um auch etwas aus neuester Zeit anzuführen — oft genug in Cadenzen moderner Virtuosen zu Mozart's und Beethoven's Clavier-Concerten. Jedes Kunstwerk, für welches eine selbständige Zuthat durch den Ausführenden nöthig ist, fordert von diesem die Einsicht, die innere Gesetzmässigkeit des Werks zu erkennen, die Empfänglichkeit, sie sich anzueignen, und die productive Kraft, in stilgerechter Weise das Fehlende zu ergänzen.

Hiermit ist der kritische Maassstab für die Leistung der Ausführung gewonnen, mithin auch der Bearbeitung, welche ja nichts weiter ist, als die schriftliche Lösung einer beabsichtigten Ausführung.

Die Rücksicht auf den Stil eines Bach'schen Werks bietet nun aber demjenigen, welcher das Accompagnement in demselben durch Orchester-Instrumente ausführen will, nicht zu unterschätzende Schwierigkeiten. Der Bach'sche Stil ist der concertirende. Im Wesen des Flügels und der Orgel liegt es, dass das auf ihnen gespielte Accompagnement den concertirenden Charakter der obligaten Stimmen durchaus nicht alterirt, vielmehr vorzüglich dazu angethan ist, ihre freie Bewegung harmonisch und rhythmisch zu tragen und zu stützen. Ganz anders stellt sich die Sache, wenn Orchester-Instrumente das Accompagnement übernehmen und nun ihre Individualität mitbringen, der gemäss sie behandelt sein wollen. Dieser aber widerspricht eine flügel- oder orgelmässige Behandlung durchaus, nur eine selbständigere Betheiligung an dem Concert scheint ihr zu genügen. Dadurch aber würden wiederum die obligaten Hauptstimmen leicht in ihrer freien Bewegung gehemmt, dem Hörer unkenntlich gemacht, oder das, was Bach als Duett, Terzett oder Quartett geschrieben, unter Umständen zu einem Octett von obligaten Stimmen umgestaltet werden. Der Bearbeiter steht hier also zwischen der bedenklichen Alternative, entweder der Individualität der zum Accompagnement gewählten Orchester-Instrumente Gewalt anzuthun, oder aber den Original-Charakter eines Stücks zu gefährden. Zwischen dieser Scylla und Charybdis sich glücklich durchzufinden, erfordert schon allein eine immense Kunstfertigkeit, und es mag schon hier gesagt sein, dass es nicht der kleinste Vorzug der Franz'schen Bearbeitung ist, diese Schwierigkeit mit glücklichem Instinkt und grossem Geschick überwunden zu haben.

Recensionen.

Orchestermusik.

Jos. Rheinberger. Wallenstein, symphonisches Tongemälde für Orchester. Op. 10. Partitur (Preis 5 Thlr. netto) und Clavierauszug zu vier Händen (Preis 3 Thlr. 10 Ngr.). Die Orchesterstimmen abschriftlich von der Verlagshandlung zu beziehen. Leipzig, E. W. Fritzsch.

S. B. Das gedruckt vorliegende Werk des mit vielen Ehren genannten Münchner Componisten ist im Leipziger Gewandhaus im vorigen Frühjahr aufgeführt und nach dieser Aufführung in d. Bl. (Nr. 10 des vorigen Jahrgangs) kurz besprochen worden. Es wurde dort dem Componisten gerathen, den Titel »Symphonie«, den es auf dem Concert-Programm trug, zu streichen. Der Titel lautet jetzt wirklich: »Symphonisches Tongemälde«. Es war ihm aber auch gerathen worden, sein »Gemälde« mit einem nähern Programm zu versehen, damit der Hörer nicht zu rathen und zu tasten braucht, was die einzelnen Stücke oder Stellen »malen« sollen. Bei einigen Sätzen des Werks sind die Aufschriften zwar genügend, bei andern aber nicht. Der dritte Satz ist mit »Wallenstein's Lager«, »Capuzinerpredigt« hinreichend bezeichnet. Dagegen ist mit dem Titel des ersten Satzes, »Vorspiel«, in einem »Tongemälde« gar nichts gesagt; der Titel des zweiten Satzes: »Thekla« scheint uns auch ungenügend, oder in seiner Allgemeinheit gefährlich. Ebenso ist der Titel des letzten Satzes: »Wallenstein's Tod« nicht ausreichend, denn offenbar (und nach den von der Münchener Aufführung her bekannt gewordenen Aufschriften) handelt es sich dort noch um andere Dinge als um die Ermordung Wallenstein's. Wir hätten in der That gewünscht, der Componist hätte weniger Scheu gehabt, nähere Aufschriften zu geben. Der Hörer würde dann die wohlbekannte dramatische Person und Situation in's Auge gefasst, und es würde ihn interessirt haben zuzusehen, ob zwischen den Tönen und dem Bild irgend eine treffende überraschende Analogie vorhanden ist; es würde ihm Vergnügen bereitet haben solche zu finden und er sich doch im musikalischen Genuss, sofern das Stück solchen bietet, dadurch nicht haben stören lassen, ja vielleicht würde er sich demselben um so ruhiger hingegeben haben. Der Componist konnte sich auf Beethoven berufen, der in seiner Pastoralsymphonie jeden Satz genau bezeichnet hat. Er brauchte sich

Digitized by Google

auch vor der billig und gerecht urtheilenden Kritik nicht zu scheuen, denn diese wacht nur darüber mit nothwendiger Schärfe, dass dem Musikalischen keine Gewalt angethan, dass es nicht missbraucht, dass die Gesetze des musikalisch Schönen nicht mit Füssen getreten werden. War der Componist sich bewusst (und er konnte dies wohl sein), dass solches nicht der Fall, so konnte er getrost und ehrlich eingestehen, welche Bilder ihm bei der Conception der Motive und Sätze vorgeschwebt hatten. Wie die Sache jetzt liegt, ist der Hörer wieder überall, mit Ausnahme des dritten Satzes, auf das rein musikalische Gebiet angewiesen, und er fragt vorwiegend, ob er einen bedeutenden musikalischen Eindruck erhalten hat; wofern dies nicht der Fall ist, ärgert er sich wohl gar noch über die vergebliche Mühe des Herumtastens nach Anhaltspunkten, die den musikalischen Eindruck in Einklang brächten mit dem durch den allgemeinen Titel des Werks gegebenen Versprechen.

Somit müssen wir darauf verzichten, in der Mehrzahl der Partien des Werks Analogien aufzusuchen: wir müssen uns an das Rein-Musikalische halten und können nichts dafür, wenn unser Urtheil dadurch einige Grade strenger ausfallen wird.

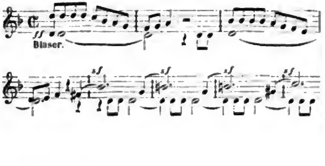
Der erste unwillkürliche Eindruck, den man von dem Werk erhält, ist der, dass es sehr lang ist (Partitur: 264 Seiten gr. 8). Ein solcher Eindruck ist in der Regel von vornherein kein günstiger; denn man erhält ihn nur, wenn der Inhalt diese Länge nicht vergessen macht. Der erste Satz der »Eroica« oder der »Neunten« ist auch ungewöhnlich ausgedehnt. Wir empfinden diese Ausdehnung aber nicht, einmal wegen des Reichthums immer neuer Gedanken und Wendungen, dann weil Alles organisch und gleichsam plastisch ist, weil nämlich der Hauptgedanke des Satzes das Ganze beherrscht, immer er triumphirend hervorbricht, das Ganze von ihm aus sich trotz der weiten Anlage leicht übersehen lässt.

Einen solchen Eindruck des organisch fest Gefügten und Einheitlichen macht z. B. der erste Satz unsers Tongemäldes nicht. Das Thema ist dazu nicht ausgiebig genug; wir werden aus einem Bild in das andere, aus einer Stimmung in die andere geführt, werden zwar da und dort erinnert, dass früher einmal derselbe Gedanke vorkam, aber der Hauptgedanke ist nicht im Stande das Ganze zusammen zu halten, weil er, um den Ausdruck der Musiker zu gebrauchen, zu wenig »verarbeitet« ist. Wir berufen uns auf die ersten Sätze der Beethoven'schen Symphonien Nr. 3, 5, 7 und 9, wo das Thema oder der Rhythmus derselben das ganze Stück zusammenhält. Auf Symphonien glauben wir uns aber deshalb berufen zu dürfen, weil unser »Tongemälde« in seiner Viersätzigkeit und andern Momenten der Anordnung doch auch ein symphonisches Ansehen hat, und ja auch auf dem Titel die Verwandtschaft mit der Symphonie ausgesprochen ist.

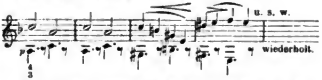
Betrachten wir die Anordnung des ersten Satzes gleichsam aus der Vogelperspective, so erkennen wir zehn Hauptgruppen, die sich folgendergestalt darstellen:

Erste Gruppe, das Thema und was sich daran schliesst in D-moll:

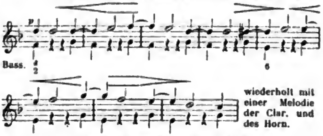
Allegro con fuoco
Alle Streicher.



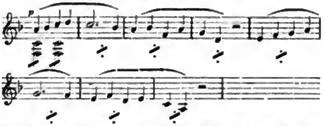
Zweite, ein Seitensatz in A-moll:



Dritte, eine syncopirte Stelle mit Fortsetzung in C-dur:



Vierte, ein weiterer Seitensatz etc. in F-dur:



Ein förmlicher Schluss in der Parallele F-dur und eine Wiederholung des Theils erfolgt nicht, sondern Trugschlüsse führen in eine

Fünfte Gruppe, Durchführungssatz, welcher die tiefern B-Tonarten berührt.

Sechste, Reprise des Themas in D-moll u. s. w.

Siebente, der erste Seitensatz, jetzt in D-moll.

Achte, das syncopirte Motiv, nun in A-dur.

Neunte, die zweite Seitensatz-Melodie etc. in D-dur.

Zehnte, ein *Maestoso* in D-dur $^4/_4$-Takt, welches eine ganz neue Melodie, die im folgenden *Adagio* nochmals eine Rolle spielt, mit grossem Getöse vorbringt. Hiermit endigt der Satz.

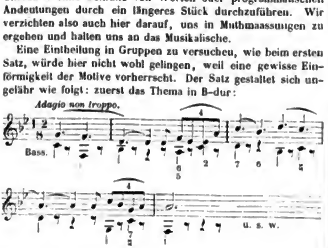
Das Hauptthema spricht sich in der ersten Gruppe zweimal aus, einmal mehr unisonisch, das andere Mal harmonisirt; ein drittes Mal gebracht, unterscheidet es sich wenig vom zweiten Mal, dann verkriecht es sich gleichsam scheu in *pianissimo*-Figuren. In der zweiten Gruppe erscheint es gar nicht, in der dritten taucht es noch einmal kurz auf, in der vierten schweigt es, in der fünften (Durchführung!) kommt es nur sporadisch in der Piano-Figur vor, bis es, kurz vor der Reprise, auf der Dominante auftritt und dieselbe einleitet. Die folgenden Gruppen verhalten sich ähnlich zum Thema, und durch das *Maestoso* am Schluss wird eigentlich jede Erinnerung daran todt gemacht. Dieser erste Satz nimmt 91 Partitur-Seiten in Anspruch, ist also, wie man auch aus obiger Gruppirung entnehmen kann, ziemlich ausgedehnt. Inwiefern übrigens die Themen geschmackvoll gebildet sind, wird der Leser aus den Notenbeispielen, von welchen ihm vielleicht wie uns das zweite mit seiner eigenthümlichen Harmonisirung (verminderter Sept-Accord) den entschiedensten Eindruck macht, ebenso wohl ersehen haben, wie dass grosse Originalität nicht behauptet werden kann. Vieles erinnert an Beethoven'sche Motiv-Bildung; bei näherer Betrachtung der Partitur wird dem Leser bald Coriolan, bald Leonore in's Gedächtniss kommen; auch Mendelssohn guckt zuweilen hervor. Wir wollen daraus keinen Vorwurf schmieden und sind immerhin froh, wo eigene Gedanken fehlen, wenigstens an gute Muster erinnert zu werden.

Digitized by Google

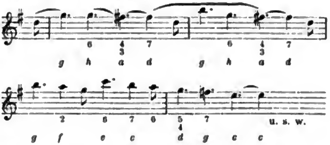
Betrachten wir die einzelnen Bestandtheile oder Gruppen noch genauer an sich und im Zusammenhang mit dem Ganzen, so begegnen wir nicht überall jenem organischen Wachsthum, wo eins aus dem andern zu entspringen scheint — ein Vorzug, den alle grossen Meisterwerke an sich tragen. Schon im Thema will sich uns keine rechte Einheitlichkeit ergeben. Nach der zweimaligen trochäischen Figur desselben folgt eine jambische, die nicht recht zur ersten passen will. Eine Fortestelle in B-dur bringt abermals neue Motive, die ebenso bald verlassen werden. Ebenso will die Fortestelle in der zweiten Gruppe, mit dem dröhnend dissonirenden Posaunensatz uns etwas musivisch darangesetzt vorkommen. Ueberhaupt, um nicht alles Einzelne aufzuzählen, scheint uns der erste Satz an einer unnöthigen Vielheit von Motiven zu leiden. Besonders überflüssig erscheint uns das nicht einmal besonders noble Motiv der vierten Gruppe mit seinen Fortsetzungen oder vielmehr Neubildungen. Im Uebrigen erkennen wir mit Vergnügen an, dass die Motive in der Mehrzahl ächt symphonisches Gepräge haben. Wir begegnen selten jenen langweiligen viertaktigen Gruppen mit liedhafter Cäsur im vierten Takt, die in neuerer Zeit von den Nachtretern Mendelssohn's auch in Allegrosätzen so sehr missbraucht worden sind; es hat Alles ächt musikalischen Zug, am wenigsten einleuchtend und schlagend vielleicht der Durchführungstheil, wo wir ein festes Ziel vermissen, auf welches losgesteuert würde; ein Höhepunkt fehlt uns darin, wie wir ihn aus Beethoven's Meister-Symphonien an dieser Stelle gewöhnt sind. Wir wundern uns, dass sich der Componist hier das Mittel z. B. einer zweistimmig-canonischen Führung des Hauptthemas im *forte* mit grossen und kühnen modulatorischen Zügen hat entgehen lassen.

»Thekla« ist also der zweite Satz (B-dur $^{12}/_8$ *Adagio*) überschrieben. Wer denkt dabei nicht an das Lied, in welchem sich die Empfindungen des liebenden sinnigen deutschen Mädchens in lyrischer Form so schön aussprechen, und das von Fr. Schubert so herrlich in Töne gebracht ist: »Der Eichwald brauset«! Unser Componist versucht es, die Gestalt in einem Instrumentalstück zu zeichnen, ohne Worte, ohne Andeutung besonderer Situation. Wir haben schon gesagt, dass er sich damit der Gefahr aussetzt, im Zuhörer Eindrücke hervorzurufen, die mit seinem Bild der Thekla nicht überall in Uebereinstimmung sind. Mit dem Hauptthema möchte es wohl noch gut genug stehen, denn es hat etwas von dem träumerischen Ernst und dem elegischen Wesen jener Figur — oder auch irgend einer andern ähnlichen! Durch ein ganzes Stück aber das Bild festzuhalten und in den Einzelzügen zu verfolgen, dürfte für den Zuhörer eine ebenso missliche Aufgabe sein, als für den Tonsetzer die ist, einen persönlichen Charakter ohne Beihülfe von Worten oder programmatischen Andeutungen durch ein längeres Stück durchzuführen. Wir verzichten also auch hier darauf, uns in Muthmaassungen zu ergehen und halten uns an das Musikalische.

Eine Eintheilung in Gruppen zu versuchen, wie beim ersten Satz, würde hier nicht wohl gelingen, weil eine gewisse Einförmigkeit der Motive vorherrscht. Der Satz gestaltet sich ungefähr wie folgt: zuerst das Thema in B-dur:



Im 15. Takt tritt eine Coda oder Ueberleitung auf, in B beginnend, nach F-dur, A-moll und wieder F-dur lenkend, eine Melodie-Phrase aus dem Schluss des Themas in anderer verhauchender Gestalt über wogenden Sechzehntelläufen in Sextaccorden der Streicher bringend und zu neuen, aber weniger prägnant hervortretenden melodischen Gängen führend. Der Satz scheint in G-dur schliessen zu wollen, doch mit einem Trugschluss (Takt 33) reisst der Faden ab, und recitativartige Gänge machen sich bemerklich, die jedoch nach vier Takten zum Hauptthema zurückführen, das jetzt in C-dur von Bläsern gebracht wird, begleitet von den recitativischen Ausrufungen des Vorigen und später von einer Sechzehntelfigur. Im 45. Takt hat diese Gruppe in C geschlossen und jene Coda knüpft sich, ebenfalls in C, an. Takt 52 tritt das Thema in D-dur und canonischer Führung auf. Takt 59 beginnt ein Satz in G-dur, wo eine aus vorhergehenden Figuren zusammengezogene Sechszehntelfigur der Violoncelle mit Contraaccenten dieselbe Melodie begleitet, die im *Maestoso* des vorigen Stücks zuerst auftauchte:



Dann folgt nach einem Trugschluss eine Fortissimo-Stelle in wirbelnden Zweiunddreissigsteln der Streicher, von Accordschlägen sämmtlicher Bläser begleitet. Nach einer beruhigenden G dur-Stelle folgt weiter die zuletzt angeführte Melodie in Es-dur *fortissimo*, mit allem Blech und fortgesetzten Zweiunddreissigsteln der Streicher ausgestattet. Was sich daran schliesst, führt nach C-dur, wo ein Dominanten-Orgelpunkt im Pianissimo einen Terzengesang der Violinen allmälig nach C-moll überführt, mit welchem Accord das Hauptthema wieder in der ersten Form und in B-dur auftritt. Der weitere Verlauf bringt die Coda, den Dominanten-Orgelpunkt mit der Terzen-Melodie in B-dur, und senkt sich nach einigen kurz aufschreienden Fortissimos in melancholischen Klängen zum Schluss. Das Thema beherrscht hier, wie man sieht, den Satz entschieden genug, denn was sich ausser ihm geltend macht, ist von geringer Prägnanz oder selbständiger Bedeutung. Steht demnach in Beziehung auf Einheitlichkeit dieser Satz über dem ersten, so dürfte dagegen Mannigfaltigkeit der Erfindung und Ideen vermisst werden. Das Ganze verläuft fast zu gleichartig, Steigerungen, die zu bedeutsamen Momenten führten, finden wir nicht; dadurch verlieren aber auch die Thema-Eintritte an Werth und Wichtigkeit. Aeusserlich breit hervortretende Stellen, wie die in Es mit den Posaunen, entschädigen uns hierfür nicht, weil sie nicht aus Nothwendigkeit hervorgehen, sondern nur einem untergeordneten Motiv künstlich zu einer Bedeutung verhelfen, die es eigentlich nicht hat. — Die Klangwirkung des Stücks ist übrigens schön, edel, die Instrumentirung fein gewählt; die Modulationen sind frei von Härten, wohlvermittelt — überhaupt zeugt auch dieses Stück, welches uns nur ebenfalls zu lang ausgedehnt erscheint, von einer gebildeten Künstlerhand.

Wir gelangen jetzt zu dem interessantesten Stück des Werks, zu »Wallenstein's Lager«.

(Schluss folgt.)

Digitized by Google

Berichte.

Wien. ✕ Das zweite Gesellschafts-Concert bot zu einem grossen Theil Neues und Bedeutendes. Der Redoutensaal war von Zuhörern überfüllt, die mit Spannung der Entwicklung des Programms entgegensahen. Den ersten Theil bildeten die ersten drei Sätze eines sechssätzigen deutschen Requiems für (Bass) Solo, Chor und Orchester von J. Brahms, den zweiten die ganze Musik zu Rosamunde (mit Ausnahme des Jägerchors) von Fr. Schubert. Das Requiem, auf freigewählte Bibelstellen componirt, zählt zu den bedeutendsten musikalischen Schöpfungen der Gegenwart. *) Aus der Musik zu »Rosamunde« kamen die Ouvertüre (eigentlich Ouvertüre zur »Zauberharfe«), drei Entr'acte, zwei Balletmusiken, zwei Chöre und die Romanze, diese von Fräul. Helene Magnus recht schön gesungen, zur Aufführung. Die Balletmusik (in G-dur), eines der reizendsten Orchesterstückchen, musste auf stürmisches Verlangen wiederholt werden. Auch alle übrigen Nummern erhielten den lebhaftesten Beifall der durch die Schubert'schen Weisen ungemein angeregten Zuhörerschaft. Die Vorführung der Rosamunde-Musik hat dem schon seit einiger Zeit aufgetauchten und zum Ausdruck gebrachten Gedanken, eine Gesammtausgabe der Schubert'schen Werke zu veranstalten, mächtigen Vorschub geleistet.

Das zweite und dritte philharmonische Concert brachte als Novität die unter Op. 101 erst kürzlich veröffentlichte Ouvertüre in C von Mendelssohn, ein festlich und sicher daherrauschendes Orchesterstück, das sich guter Aufnahme erfreute. Durchschlagenden Erfolg hatte sodann Händel's G moll-Concert für Streichorchester mit zwei obligaten Violinen und einem Violoncell. Das auf die Chaconne folgende Allegro wurde zur Wiederholung verlangt. Die Bdur-Symphonie von Volkmann (ebenfalls als neu vorgeführt) zählt zu den mattern Erzeugnissen dieses Componisten und errang nicht mehr als einen Ehrenerfolg; dagegen erfreute sich ein »Notturno« des Orchestermitglieds Kässmayer verdienten Beifalls. Das Stück enthält hübsche Instrumentaleffecte und giebt in seinem ruhigen melodiösen Gang die Stimmung eines Nocturnos glücklich wieder. Die C moll-Symphonie von Beethoven, eine Haydn'sche Symphonie in D-dur, die Ouvertüre zu Alfonso und Estrella von Schubert (sehr beifällig aufgenommen) und Scene und Arie aus Spohr's »Faust«, von Frau Wilt trefflich gesungen, bildeten die übrigen Stücke des Programms.

Unter den Concertgebern ist derzeit Joachim der Löwe des Tags. Er hat ein erstes Concert im Redoutensaal veranstaltet, welchem am 22. Dec. ein zweites folgen wird. In dem ersten spielte er ein Concert von Viotti und sein ungarisches Concertstück, ausserdem noch einige kleinere Piècen, unter denen besonders Schumann's »Abendlied« in dem von Joachim herrührenden Arrangement grossen Beifall fand. In dem zweiten Concert soll das Beethoven'sche und Joachim's letztes Violinconcert zur Aufführung gelangen. Im Verein mit Brahms gab derselbe Künstler im Musikvereinssaal zwei Soiréen und in Gesellschaft von Kässmayer, Röver und Hilpert zwei Quartett-Abende, an deren ersterm sich auch Brahms (in der E dur-Sonate von S. Bach) betheiligte. Beethoven, Haydn und Schumann bildeten das Programm der Quartette, und war es namentlich ein Haydn'sches hier selten gehörtes Streichquartett in C-dur, dessen Ausführung allgemein entzückte. In der dritten und letzten Quartettsoirée gelangt Brahms' Streichsextett und das A moll-Quartett von Beethoven (Op. 132) zur Aufführung. Brahms fand in den beiden ersterwähnten Concerten Gelegenheit, sein eigenthümliches Talent durch den Vortrag der Fis moll-Sonate von Schumann und dreier prachtvoller Clavierstücke von S. Bach (Pastorale, Gigue und Phantasie) im hellsten Licht glänzen zu lassen. Mit seinem edlen Partner Joachim spielte er auch das Cdur-Duo und das *Rondo brillant* in H-moll von Fr. Schubert und Beethoven's Frühlings-Sonate. Joachim trug die Barcarole und Scherzo von Spohr und Capricen von Paganini, letztere ein unerquickliches Stück Arbeit, mit allem Aufgebot seiner Technik, trotzdem aber nicht ganz tadellos vor. — Nebst Joachim und Brahms nahm A. Rubinstein das Interesse der Concertbesucher in vollem Maass in Anspruch. Er selbst gab im Musikvereinssaal vier ausserordentlich stark besuchte Soiréen mit steigendem Erfolg. Ausserdem producirte er sich noch in einem Gesellschafts- und einem philharmonischen Concert und in der zweiten Quartettsoirée bei Hellmesberger. Seine Technik ist ebenso erstaunlich wie seine Ausdauer; in dem letzten Concert trug er nicht weniger als 17 Stücke vor und vergass am Schluss auf das Capriccio von Mendelssohn, an dessen Stelle er Liszt spielte, was aber nur die Folge hatte, dass er, darauf aufmerksam gemacht, das Vergessene nachholte und dann auf Verlangen noch drei Stücke zum Besten gab. Rubinstein hat Wien für eine Weile verlassen, um in Salzburg, München u. s. w. zu concertiren. Auch Joachim benutzt einige Pausen zu Concerten in Pesth und Gratz. Nebst diesen Grössen sind noch Gabriele Joel und der blinde Clavierspieler Labor zu erwähnen, Beide tüchtige Pianisten, denen es nicht an Beifall fehlte.

(Schluss folgt.)

*) Unser Correspondent verbreitet sich hier des Weitern über Brahms' Werk. Da sein Urtheil aber ganz übereinstimmt mit dem der beiden Wiener Kritiker, deren Auslassungen wir in Nr. 51 des vorigen Jahrgangs mitgetheilt haben, so glaubten wir seine näheren Bemerkungen hier weglassen zu dürfen. D. Red.

Feuilleton.

Kurze Nachrichten.

Aus Frankfurt a. M. schreibt uns unser Mitarbeiter *DL.*: Die Museumsgesellschaft veranstaltet seit einigen Jahren ausser ihren Concerten auch eine Reihe wissenschaftlicher Vorträge über Gegenstände von allgemeinem Interesse. Sie lässt dazu namhafte Gelehrte kommen aus den verschiedensten Gegenden Deutschlands. So war denn jüngst auch Herr Capellmeister F. Hiller veranlasst worden, in seiner Vaterstadt einen Vortrag zu halten. Er sprach über die Oper. Im ersten Theil suchte er darzuthun, dass die einst von den florentinischen Gründern der Oper beabsichtigte Verbindung des classischen Dramas mit der Musik, wobei beides in seiner ganzen Wesenheit zur Geltung kommen sollte, wohl ein überhaupt kaum je zu verwirklichendes Ideal sei. Es sind im Drama zu viele Elemente, welche mit der Musik einen Kampf um ihre Existenz führen. Da streitet zunächst die Musik mit der Sprache: soll letztere in ihrem Recht bleiben, so muss jeder Satz rasch zu seinem Ende oder wenigstens zu seinem wichtigsten Worte geführt werden, weil er sonst unverständlich ist; diese Rücksicht kann aber kaum im einfachen Lied, viel weniger in der Oper genommen werden. Es streitet ferner die Tonkunst mit dem Verse. Dieser darf nur eine bestimmte Anzahl Silben haben, die Versfüsse müssen in gleichmässigem Fluss dahingleiten; die Musik aber wiederholt Worte und Sätze, schaltet Pausen ein und zerstört so den Vers. Es kämpft die Tonkunst ferner mit dem eigentlichen Drama. Während jene zu ihrer Entfaltung vorzugsweise der lyrischen Momente bedarf, ist es eine Hauptbedingung des Dramas, dass die Handlung rasch fortschreite, sich ohne erheblichen Stillstand entwickele. Endlich findet das Ideal der Oper noch einen Gegner im Schoosse der Musik selbst: in den Ausführenden (Sängern und Instrumentalisten), welche, da sie unentbehrlich sind, auch bis zu gewissem Grad ein Recht haben, Rücksichten zu verlangen — oder diese Rücksichten wenigstens zu aller Zeit verlangen werden, wenn man ihnen auch das Recht dazu absprechen wollte. — Im zweiten Theil seines Vortrags suchte der Redner darzuthun, wie diese Kämpfe zu aller Zeit geführt worden seien und bald zum Vorwalten des einen, bald des andern Elements Anlass gegeben hätten. Als Muster stellte er die Opern Glucks hin, welche namentlich auch das enthalten, was an dan Wagner'schen Principien Richtiges ist. Unter den neuern Opern ist ihm Euryanthe ein nicht genug gewürdigtes Ideal. — Wird auch nicht jeder auf diesem Feld bewanderte Hörer mit jeder einzelnen Behauptung einverstanden gewesen sein, und durfte ein solcher namentlich nicht erwarten, Neues, noch nie Ausgesprochenes zu hören, so war der Vortrag doch vielfach anregend, und ich bedauerte deshalb, unter der zahlreichen Zuhörerschaft nur etwa acht Musiker zu sehen.

Gounod's Oper »Romeo und Julie« ist auch in Stettin über die Breter gegangen, scheint aber dort das Publicum kalt gelassen zu haben. Ein Artikel in der Oder-Zeitung, den wir demnächst seinem wesentlichen Inhalt nach reproduciren werden, giebt die Gründe der kühlen Aufnahme an, die er im Werk selbst findet.

Robert Franz' veröffentlichte Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung belaufen sich bereits auf die Zahl 246 — eine seltene Fruchtbarkeit, wenn man dabei bedenkt, dass Franz nicht nach der Schablone arbeitet, sondern bei jedem Lied vom Grund aus gestaltet.

Während bei Breitkopf und Härtel kürzlich Schubert's Müllerlieder in einer billigen Ausgabe, nach der ersten zuverlässigen Edition (bei Sauer und Leidesdorf) redigirt, erschienen sind, ist nun auch bei B. Senff eine andere Ausgabe veröffentlicht, als deren Redacteur sich Dr. Jul. Rietz nennt, und die wieder die bisher gangbaren Lesarten bringt. Herr Rietz sagt in einem Vorwort, seines Wissens sei vor der bekannten (also Diabelli'schen) Ausgabe in Querformat mit Titelvignette eine andere nicht erschienen gewesen. Dies ist ein grosser uns unbegreiflicher Irrthum, auf welchen, wie auf die ganze Angelegenheit, wir demnächst zurückkommen werden.

Briefkasten der Redaction.

✕ in *W.* Wir bitten Ihre Zusendungen nicht mehr an B. u. H. zu adressiren, da dieselben längst nicht mehr daselbst abgegeben werden. — *Sch.* in *St.* Wir haben noch nichts erhalten.

Digitized by Google

ANZEIGER.

[1] Verlag von

J. Rieter-Biedermann

in Leipzig und Winterthur.

G. F. Händel's Werke

im Clavierauszuge, Chorstimmen und Textbücher.

Uebereinstimmend mit der Ausgabe der Deutschen Händel-Gesellschaft.

Bis jetzt erschienen:

Acis und Galatea.

Clavier-Auszug . . . . 22½ Ngr. *netto.*
Chorstimmen . . . . à 5 – –

ATHALIA.

Clavier-Auszug . . . . 22½ Ngr. *netto*
(erscheint in ca. 3 Wochen).
Chorstimmen . . . . à 6 – –

Cäcilien-Ode.

Clavier-Auszug . . . . 15 Ngr. *netto.*
Chorstimmen . . . . à 6 – –

Israel in Aegypten.

Clavier-Auszug . . . . 22½ Ngr. *netto.*
Chorstimmen . . . . à 15 – –

Judas Maccabäus.

Clavier-Auszug . . . . 22½ Ngr. *netto.*
Chorstimmen . . . . à 7½ – –

Trauerhymne.

Clavier-Auszug . . . . 15 Ngr. *netto.*
Chorstimmen . . . . à 7½ – –

Textbücher, theils erschienen, theils demnächst erscheinend, à 2 Ngr. *netto.*

Indem ich mir erlaube, auf diese **schöne, billige, correcte** und mit der **Partitur der Deutschen Händel-Gesellschaft** übereinstimmende Ausgabe der Händel'schen Werke aufmerksam zu machen, bitte ich dieselben bei etwaigen Aufführungen gefälligst berücksichtigen zu wollen.

J. Rieter-Biedermann
in Leipzig und Winterthur.

---

[2] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Franz Schubert

Grosse Messe (in Es)

für Chor und Orchester.

Partitur 7½ Thlr., Clavier-Auszug 5 Thlr., Orchesterstimmen 6½ Thlr., Chorstimmen 2 Thlr.

---

[3] Im Verlage von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur erschien soeben:

Trauermarsch

von

Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Op. 103.

Nr. 32 der nachgelassenen Werke.

(Zweite Folge.)

Für Harmoniemusik.

Partitur 15 Ngr. Orchesterstimmen 1 Thlr.

Für grosses Orchester.

Partitur 15 Ngr. Orchesterstimmen 1 Thlr.

Für Pianoforte.

Zu zwei Händen 15 Ngr. Zu vier Händen 22½ Ngr.

Leipzig, den 1. Januar 1868.

---

[4] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Ferd. Hiller,

Operette ohne Text

für Pianoforte zu vier Händen.

Op. 106. Preis 1 Thlr.

Inhalt: Nr. 1. Ouverture. Nr. 2. Romanze des Mädchens. Nr. 3 Polterarie. Nr. 4. Jägerchor und Ensemble. Nr. 5. Romanze des Jünglings. Nr. 6. Duettino. Nr. 7. Trinklied mit Chor. Nr. 8. Marsch. Nr. 9. Terzett. Nr. 10. Frauenchor. Nr. 11. Tanz. Nr. 12. Schlussgesang.

Obiges Werkchen, das seit seinem Erscheinen sich so reichen Beifall des musikalischen Publicums erworben, wird hierdurch den Liebhabern vierhändiger Claviermusik aufs neue warm empfohlen.

---

[5] Die Musikalienhandlung von

Robert Seitz in Leipzig

Petersstrasse Nr. 14

empfiehlt sich zur Besorgung von **Musikalien** etc. unter den billigsten Bedingungen.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 8. Januar 1868. **Nr. 2.** III. Jahrgang.

Inhalt: Noch ein Wort über Phantasie und Empfindung. — Recensionen (Orchestermusik (Schluss)). — Uebersicht neu erschienener Musikwerke. — Bericht aus Wien (Schluss), Berlin, Hamburg, Bremen und Leipzig. — Feuilleton (Kurze Nachrichten). — Anzeiger.

Am 3. Januar starb hier plötzlich, 75 Jahre alt,

Dr. Moritz Hauptmann,

Cantor der Thomasschule, Lehrer des Contrapunkts am Conservatorium u. s. w.

Noch ein Wort über Phantasie und Empfindung.*)

F. K. Das Correspondenz-Zeichen, welches dem Artikel über dasselbe Thema in Nr. 44 (1867) voransteht, wird gewiss von allen Freunden Ihrer geschätzten Zeitung jederzeit mit Freuden begrüsst. Ihre Leser haben sich gewöhnt, in diesem Zeichen die niemals trügende Ankündigung einer ebenso belehrenden als anregenden Abhandlung zu erblicken. Der genannte Artikel aber, in welchem der verehrte Herr Verfasser für die Selbstherrlichkeit und das Sichselbstgenügen der musikalischen Phantasie so eifrig in die Schranken tritt, musste bei allen denjenigen Lesern, welche sich bisher noch nicht zur Hanslick'schen Theorie bekehrt haben, Fragen, Bedenken und Zweifel verschiedener Art hervorrufen. Da nun die in Nr. 37 Ihrer Zeitung von Herrn *W.* formulirte und in Nr. 44 von Herrn *C. P.* bestrittene Ansicht bis vor Kurzem noch die herrschende war, und da auch Herr *C. P.* zugiebt, dass die Sache noch nicht ganz zum Austrag gekommen sei, so bitten wir, einigen unserer Bedenken und Einwendungen die Spalten Ihrer Zeitschrift gütigst öffnen zu wollen.

Dem Satz des Hrn. *W.*, dass in der Musik die Phantasie der Empfindung und seelischen Stimmung zum Ausdruck verhelfe, stellt Herr *C. P.* (wenigstens in Bezug auf die absolute, textlose Musik) die Antithese gegenüber: die Musik ist einzig ein Product der Phantasie, die sich darin lediglich nach dem in ihr selbst wohnenden Gesetz der Schönheit offenbart; sie schöpft nicht aus dem oft so trüben Strom der Empfindung, vielmehr beruht der musikalische Genuss eben auf der Ablösung vom irdischen Empfinden. Herr *C. P.* bestreitet nun die These des Gegners auf dem Wege der Induction, indem er theils von der Beobachtung des künstlerisch schaffenden Subjects ausgeht, theils auf die Natur des musikalischen Products sich beruft. In erster Hinsicht wird gesagt: wenn die These *W.* richtig ist, so muss jedes Musikstück der verrätherische Spiegel sein, in welchem sich das »Empfindungsleben« des Componisten, wie es im Augenblick des Schaffens qualificirt war, erkennen lässt. Nun ist es aber ausgemacht, dass manche Meister, z. B. Mozart, Weber, in trüben Tagen Heiteres (und umgekehrt) componirt haben. Folglich fällt die Voraussetzung des Obersatzes. — Die zweite, vom Product ausgehende Einwendung lautet: kann nicht eine bestimmte Empfindung als Inhalt der Musik und zwar jeder Musik angegeben werden, so sehe ich in jenen allgemeinen Ausdrücken nichts als eine Phrase. Nun wird uns aber niemand in glaubhafter Weise den Gefühlsinhalt eines beliebigen Tonstücks, z. B. der Händel'schen Fuge aus Fis-moll, darlegen können, niemand wird sagen können, welche von aussen kommende Erregung in der Es-dur-Symphonie von Mozart ihren Ausdruck gefunden habe. Folglich scheint die ganze Theorie vom musikalischen Empfindungsausdruck hinfällig, was sich — und dies ist die dritte Haupteinwendung — auch daraus erweist, dass sie, consequent durchgeführt, auf das Paradoxon hintreibt: der eigentliche Schöpfer von Symphonie und Sonate ist das »Empfindungsleben«, Phantasie nur der Techniker.

Uns will es nun bedünken, als werde im ersten dieser

*) Der zweite Artikel über die Angelegenheit Bach-Franz war uns nicht zeitig genug zugekommen, wir mussten daher obigen uns zur Verfügung gestellten Aufsatz einschalten. Bei der grossen Wichtigkeit und Schwierigkeit auch dieses Themas finden es unsere Leser wohl richtig, dass wir die Discussion offen erhalten. Eine absolute Uebereinstimmung Aller wird zwar über diese wie über jede andere Frage nicht zu erreichen sein, aber wenigstens soll es nicht an uns fehlen, dass die Sache von recht vielen Seiten beleuchtet und dadurch immer präciser gefasst werde. D. Red.

Digitized by Google

Beweise die These des Herrn *W.* mit einem Mangel belastet, den sie in Wirklichkeit nicht an sich trage, und im zweiten werde eine für jedes Kunstgebiet unerfüllbare Zumuthung erhoben (nämlich die, das Individuelle und Eigenartige eines einzelnen Kunstwerks in Worten zu definiren) und es werde sodann aus dieser Unerfüllbarkeit ein falscher Schluss gezogen. Natürlich verliert nun für uns auch die sub 3 gezogene Consequenz ihre zwingende Kraft.

Wenn in der These *W.* dies läge, dass der Componist seine eigene jeweilige und jedesmalige Stimmung zum Ausdruck brächte, d. h. eine Stimmung, von welcher er im Act des Schaffens pathologisch ergriffen wäre, — gewiss, dann bliebe die erhobene Einwendung siegreich. Nun enthält aber die These *W.* dieses durchaus nicht. Vielmehr geht Herr *W.*, wie es scheint, von dem längst anerkannten und eben durch jene Beispiele (Mozart, Weber) bestätigten Satz der Aesthetik aus, dass der schaffende Künstler von seinem Gegenstand nicht pathologisch ergriffen, beherrscht, besessen sein dürfe, sondern innerlich frei in ihn eingehen müsse, dass also, indem er in eine Empfindung sich frei versetze, er sie während des ganzen Processes ihrer Darstellung beherrschen müsse. Wenn z. B. Beethoven in dem *Adagio molto e mesto* seines Quartetts aus F, Op. 59, 1 sich selbst und seine Hörer in die tiefste Nacht der Trauer versenkt, so war doch er im Act des Schaffens — und ebenso sind wir im reproducirenden Act des Hörens frei und erhaben über diese Trauer, in welche wir uns mit solcher Lust versetzen. Ist solch freies Eingehen in eine Empfindung oder Stimmung, solches Ineinander von Leiden und Erlöstsein ein Wunder, so ist es doch eins von denen, welche sich täglich vollziehen. Es ist Herrn *C. P.* wie Herrn *W.* und uns Allen bekannt. Wir aber sagen nun weiter: nimmermehr hätte Beethoven kraft seiner Phantasie diese »*maestitia*« frei in sich hervorrufen, nimmermehr kraft seiner Phantasie diese Stimmung in Musik übersetzen können, wenn sie nicht irgendwann vorher und durch irgendwelche Eindrücke der Aussenwelt (durch eigenes oder fremdes Leiden) in seiner Seele geweckt worden wäre. — Wir fragen nicht, ob in Mozart's Seele das Bild der Alpen, oder des Meers, oder des Salzburger Doms, oder auch das irgend einer gewaltigen Begebenheit auftauchte, als er in der Einleitung seiner Esdur-Symphonie dem Gefühl des Staunens und der Andacht Ausdruck gab, welches das Erhabene, Weitausgreifende, aber nicht nur dieses, sondern auch jede vielumfassende Totalität in der Menschenseele hervorruft. Wir fragen nicht nach dem Object, aber wir sagen: irgend ein Object, irgend einen entsprechenden äussern Eindruck setzt überhaupt das Erwachen eines Gefühls voraus, und was insbesondere jenes Gefühl des Erhabenen betrifft, so musste der ganze Mensch, der da hiess Mozart, in allen seinen seelischen Vermögen eine bestimmte Reife erlangt haben, ehe seine Phantasie solchen Flug nehmen konnte.

Wir vergessen nicht, dass nach der Theorie von Herrn *C. P.* und von Hanslick jenes Beethoven'sche *Adagio mesto*, auch wenn es genau mit dem vom Componisten geforderten Ausdruck gespielt wird, doch durchaus gar nichts von Trauer enthält. Es ist nach jener Ansicht eben nur schöne Musik, wie eine schöne Cramer'sche Etüde auch. Ebenso weiss nach der neuen Auffassung der Sache jener Mozart'sche Satz nichts von dem Gefühl des Erhabenen. Nur wir sind es, die, verleitet durch gewisse Analogien, dem Tonstück dieses Gefühl beilegen, leihen, aufinterpretiren. Es ist dies, wie ein Vertreter der neuern Ansicht sagt, »dieselbe poetische Uebertragung von Charakteren, wie wenn ich den Rhein einen stolzen Strom, das Schweigen im Walde feierlich nenne u. dgl. Wir gehen darauf nicht ein, weil wir nur die herkömmliche Meinung gegen diejenigen Einwendungen rechtfertigen wollen, welche Herr *C. P.* in jenem Artikel aufgestellt hat. Und in dieser Beziehung fragen wir nun: wenn wir so, wie oben geschehen, die These *W.* im Sinne der herkömmlichen Meinung interpretiren, kann man ihr dann noch mit Recht den Vorwurf machen, sie erhebe Empfindung zum Schöpfer des Kunstwerks und erniedrige die Phantasie zum Techniker? Wir können dies nicht einsehen. Denn: Substrat einer Thätigkeit ist doch nicht die Thätigkeit selbst, Anregung ist doch nicht Entschluss, *conditio sine qua non* ist nicht allemal auch *causa efficiens*. Liegt es ferner in dem von uns angenommenen Verhältniss zwischen Phantasie und Empfindung, dass, wie Herr *C. P.* sich ausdrückt, der Künstler bei jedem productiven Act seines positiven (d. h. gleichzeitigen und persönlichen) Anlasses zum Jauchzen oder Stöhnen« bedürfte? Mit nichten! Es genügt ja nach unsern Voraussetzungen die nachklingende Erinnerung an Empfindungen und Stimmungen. Solche Nachklänge hinterlässt Selbsterlebtes, Geschautes, Gehörtes, Gelesenes in dem Gemüthe jedes Menschen, aber in der Seele des schaffenden Künstlers setzen sich diese Nachklänge zu jenen (allerdings oft vieldeutigen) »Tonbildern« und musikalischen Keimen um, deren Aufsteigen, Zuströmen und Hervorbrechen Hr. *C. P.* so anmuthig beschreibt. Ja diese Tonbilder sind der Schatz des Künstlers; sie sind die Seinen, er weiss, was sie wollen und deuten, wenn er sie gleich beim Namen nicht nennen kann. Sie sind die Seinen; aber uns scheint, nur darum, weil ihr Ursprung in Empfindung und Stimmung liegt, nur darum werden sie, wenn sie nun ausgereift und entfaltet von ihm in die Welt entsendet werden, von allen Empfänglichen mit Freuden aufgenommen und im Sinn der platonischen Anamnesis als die Ihrigen anerkannt (gleichsam wiedererkannt). Das Wunderbare der genialen Production liegt ja eben darin, dass das durch und durch Individuelle, Eigenartige und eben darum Undefinirbare zugleich allgemeine Gültigkeit hat. — Auf die von Herrn *C. P.* gestellte Forderung, wir sollen die erklingende Empfindung definiren, um ihm zu beweisen, dass überhaupt solche vorhanden sei, liegt die Antwort

Digitized by Google

theilweise schon im Obigen. Wir fügen der Kürze halber nur ein Beispiel an. Die Händel'sche Fuge aus A-moll (Kl. Stücke S. 171) ist ihrem Stimmungsgehalt nach weit schwerer zu erfassen, als die von Herrn *C. P.* proponirte aus Fis-moll. Sie hat ferner gar nichts von sogenannter Tonmalerei an sich, was eine »Analogie« in seinem Sinn rechtfertigte. Der Meister aber scheint ohne alle Wortdefinition ihrer Stimmung sicher gewesen zu sein, da er in seinem »Israel« verwendete mit dem Text: Sie ekelt zu trinken vom Strome.

Bisher war man der Ansicht, Phantasie, abgelöst von der Empfindung und von der Totalität der Persönlichkeit, könne aus »ihrem Material, der Scala« nur technische Gefüge ohne inneres Leben, blutlose Schemen herausbilden, deren Allgemeingültigkeit nur in ihrer Regelrichtigkeit, nicht in ihrer Individualität bestehe. Und gewiss ist auch die sogenannte Capellmeister- und Chorregenten-Musik eine Hervorbringung der Phantasie, nicht des Verstands (welcher gar keine Musik macht). Herr *C. P.* müsste aber, um uns zu überzeugen, erst das Kriterium aufzeigen, nach welchem wir solche Musik von ächter Musik unterscheiden sollen. Er müsste uns sagen, welches denn nach seiner Ansicht das innere Band sei, welches jene Händel'sche Fis moll-Fuge mit ihrem Präludium, welches die drei oder vier Sätze einer guten Sonate untereinander verknüpft. Und wenn wir darüber im Reinen wären, so hätten wir noch eine kleine Frage in Betreff der unstreitig genialen, aber lüsternen, üppigen, gemeinen Musik so mancher Componisten.

Möchte, wie Kant eine Kritik der reinen Vernunft geschrieben und in derselben Eigenes und Erworbenes des Geistes geschieden hat, ebenso Herr *C. P.* wenigstens die Grundlinien einer Kritik der reinen musikalischen Phantasie uns geben. Vielleicht gelänge es ihm, zu erweisen, dass sie, und sie allein, alles, was sie hat, ihr volles Eigen nennen darf. Wir huldigen keinerlei Art des Materialismus, aber wenn wir erwägen, dass alle unsere Ideen und Ideale, obwohl sie Erbgut des Geistes sind, doch erst durch den Appuls der äussern Welt erwachen, so fürchten wir, es möchte sich schliesslich erweisen, dass auch die Tonkunst, so mächtig sie zum Himmel emporhebt, doch — gleich ihren Schwestern — von dieser Welt sei. Zum mindesten wird Herr *C. P.*, wenn auch die Musik das reine Weben des Geistes in sich selber sein und die musikalische Phantasie in der menschlichen Persönlichkeit gleichsam nur zur Miethe wohnen sollte, — zum mindesten wird er doch das zugeben: dass alles, was in der Musik schmerzlich erklingt, ein Ausdruck ist von jener Trauer, welche der Geist im Anblick des Vergänglichen empfindet, der Trauer darüber, dass er selbst noch an's Irdische gebunden ist. Fürwahr: die Engel, welche, wie er sagt, in jeder schönen Musik singen, sie wenden ihre Blicke auch niederwärts zu dieser Welt der Unvollkommenheit.

Recensionen.

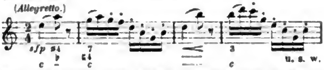
Orchestermusik.

Jos. Rheinberger. Wallenstein, symphonisches Tongemälde für Orchester. Op. 10. Partitur (Preis 5 Thlr. netto) und Clavierauszug zu vier Händen (Preis 3 Thlr. 10 Ngr.). Die Orchesterstimmen abschriftlich von der Verlagshandlung zu beziehen. Leipzig, E. W. Fritzsch.

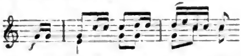
(Schluss.)

Wenn in »Wallenstein's Lager« eine Masse verschiedenartiger Figuren durch ihre Mannigfaltigkeit den Zuschauer reizen, so scheint unser Autor in seiner Musik eine ähnliche Vielheit der Motive angestrebt zu haben; aber es gelang ihm diesmal besser, dieselben zu einem Bild zu verweben, das nicht auseinander fällt, sondern durch die Präponderanz einiger Hauptthemen zusammengehalten wird. Wir wollen nicht sagen, dass bei noch grösserer Oekonomie der Erfindung, bei consequenter thematischer Durchführung, nicht ein noch werthvolleres Musikstück entstanden sein würde. Aber wir geben das Vorhandensein treffender Analogie zu und freuen uns im Allgemeinen eines Reichthums, der heutzutage gerade nicht zu dem Alltäglichen gehört.

Das Hauptthema nähert sich einigermaassen dem Balletstil Fr. Lachner's u. a., und wir würden in einer »Symphonie« an solchem Wesen Anstand nehmen. Als Illustration von »Wallenstein's Lager«, wo es ja lustig genug hergeht, wollen wir's gelten lassen:



Es wird eingeleitet von vier Takten Dudelsack-Quinte der Bässe, Bratschen und Hörner mit Triangel; nach den ersten acht Takten finden wir in weitern acht Takten die Melodie auf eine andere Tonstufe übertragen und zum *C* zurückgeführt. Dann treten die Trompeten mit Hörnern und Pauken auf und bringen ein neues fanfarenartiges Motiv in *C*:



das von den Holzbläsern mit Triangel wiederholt wird, worauf mit hübscher Wendung nach A-dur die Streichinstrumente es zum viertaktigen Satz ausbilden, wozu noch *A*-Hörner unterstützend beitreten und Flöte und Piccolo einen Triller auf *e* ausführen:

Diese vier Takte werden gar nicht weitergeführt, sondern es schliesst sich sofort ein gesangvolles Motiv an, bestehend aus zwei Takten:

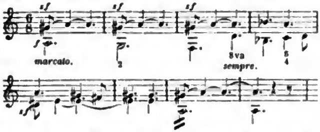
welche wiederholt werden und deren erster Takt dann allein viermal nacheinander folgt; dann mit plötzlicher Schwenkung von ♯ 3 d nach E5 C tritt das erste Thema wieder auf, nach dessen 16 Takten der erste Theil in *C* schliesst. Hierauf ein zweiter repetirender Theil, in *C* beginnend, in E-moll endigend. Ein *Unisono* der Streicher bringt acht Takte, so beginnend:

Digitized by Google

und zur Dominante von *E* führend. Hierauf abermals ein ballet-artiges viertaktiges Motiv, in welchem sich die ersten Violinen mit *spiccato* hervorthun können:

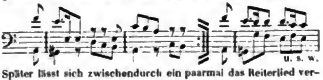
Ein origineller Zug in diesem Theil, aus welchem noch ein weiteres viertaktiges Motiv anzuführen wäre, ist der angehängte zweitaktige Schluss in E-moll. Es folgt ein dritter wiederholter Theil, gebildet aus dem letzten Violin-Motiv mit einer Melodie der Celli, und dem nach $\frac{7}{G}$ in H-dur $\frac{6}{4}$ eintretenden (früher vorgekommenen) Fanfarenmotiv (zweites Notenbeispiel), das aber nach zwei Takten nach D-dur umspringt und dann, wieder mit zwei Takten, Halbcadenz, den Theil abschliesst. Und zum dritten Mal (in einem vierten Theil) hebt das Ballet-Motiv an, wird aber dann durch einige Tonarten durchgeführt bis zum E-Accord, wo sich ein neues Motiv mit chromatischen Gängen anknüpft, welches den Orgelpunkt *e* festhält und endlich wieder plötzlich in *C forte* das Hauptthema eintreten lässt. Hier gewahren wir einen contrapunktischen Scherz: das Hauptthema und der Anfang des zweiten Theils (siehe oben) verhalten sich wie *Cantus firmus* und Contrapunkt und treten jetzt zusammen auf, das Thema in den Violinen, der Contrapunkt in den Bässen; nach dieser, acht Takte füllenden Combination folgt abermals ein neues Thema, in einer Anmerkung bezeichnet mit: »Wilhelmus von Nassau, ein niederländisches Reiterlied aus der Reformationszeit«. Es spricht sich in 16 (oder 15) Takten E-dur in den Holzbläsern mit Triangel aus, worauf die Streicher *unisono* das Schlussmotiv fortführen und endlich nach acht Takten bei schneller werdendem Tempo und in C-dur selbst in den Strudel jenes Reiterlieds hineinstürzen. Wir haben das Gefühl, als müsste hier endlich einmal ein Schluss in C-dur erfolgen, der Satz wendet sich aber (nach einer Halbcadenz) nach A-moll hin um das Trio vorzubereiten.

Dasselbe ist bezeichnet: »Kapuzinerpredigt« und hat uns sehr interessirt wegen der drollig polternden und dabei doctrinär klingenden Motive, die in der That eine hübsche Illustration des Capuziners genannt werden können; zuerst ein achttaktiges Thema, dessen Melodie mit dem Bass wir hier mittheilen:



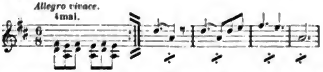
Schon hier sind der Leittons-Vorschlag, die harmonische Wendung nach *B* und zurück, endlich die altmodische Schlussformel recht witzig und eigenthümlich. Hierauf bringen nun aber die Bratschen, verstärkt durch eine Clarinette und einen Fagott, ein Thema, begleitet von staccirten Achteln der Bässe:

das den richtigen Predigerton trifft und dabei durch die Klangfarbe und dürre Zweistimmigkeit recht komisch wirkt; dann gerathen die Bratschen etc. in einen förmlichen Zankton:



Später lässt sich zwischendurch ein paarmal das Reiterlied vernehmen, doch die Bratschen zanken weiter, wobei die Modulation sehr hübsch von A-dur und moll nach B-dur und endlich wieder nach A-moll lenkt; hierauf tritt noch ein neues Motiv auf, das wir dem Componisten gern erlassen hätten, da das tänzelnde Wesen desselben zur »Capuzinerpredigt« gar nicht mehr recht passen will, und die Länge des Stücks hier anfängt sich auf empfindliche Weise bemerkbar zu machen. Später lässt sich das erste Thema des Trio nochmals vernehmen mit Harmoniefolgen, deren Kühnheit schon mehr Härte genannt werden muss: H-dur, G-moll .... A-dur, F-moll. Endlich, endlich! folgt das — *Da capo*, und nach dem ganzen Hauptsatz noch eine Coda von 51 Takten *più Allegro*. Wir glauben, dass das witzige Stück durch etwas concisere Fassung nichts an Wirkung verloren hätte. Der Componist wird sich hoffentlich bei spätern Werken in strengerer Weise die Frage vorlegen, ob es nicht gerathen sei, Motive und Perioden, die nicht streng nothwendig und organisch sind, lieber ganz auszuscheiden.

Ueber den vierten Satz: »Wallenstein's Tod«, wissen wir von München aus, dass das Stück näher specialisirt war: »Verschwörung, Seni, Trauermarsch«. Der Autor hat aber allerdings gut gethan, diese Ueberschrift zu streichen, denn wenigstens das, was uns jetzt gedruckt vorliegt (vielleicht ist der Satz umgestaltet worden) bringt nichts, was einer Verschwörung, oder einem Seni, oder einem Trauermarsch auch nur von fern gliche — besonders nicht in dieser Ordnung. Denn gleich der Aufang, D-moll $^4/_8$ *Moderato*, bringt Trauerklänge einer Bratschen- (und Fagott-) Melodie auf *pp*. wirbelndem Orgelpunkt; dann folgt ein D dur-Satz, der hauptsächlich dem Streichquartett zugewiesen ist, und dessen feierlicher Klang ebensogut auf anderes, als gerade auf Seni gedeutet werden kann. Dann aber folgt ein äusserst lebhaftes *Allegro* D-dur $^6/_8$, dessen prickelnde Motive uns eher wieder in's Lagerleben versetzen:



Dieses Motiv, zuerst von Oboe und Clarinette, dann von einer Trompete gebracht, und unterbrochen von chromatisch auf- und absteigenden Bässen mit ebensolchen Violinen in der Gegenbewegung (bei fortdauernd gleichen Noten der Begleitungsfigur) ist der hervorstechendste und hübscheste Zug dieses Finales; die andern Motive haben geringe Prägnanz und zeigen auch keinerlei Verwandtschaft mit jenem auf; doch ist eine ungewöhnliche Lebendigkeit und ein grosser Schwung im Ganzen nicht zu verkennen. Mitten im Laufe dieses *Allegro* tritt auf einmal ein langsames Tempo A-dur $^3/_4$ auf, dessen 11 Takte uns nicht recht motivirt scheinen; es ist als ob dem Componisten nur darum zu thun gewesen wäre, dem wiederkehrenden *Allegro* mehr Effect zu verleihen. Auf derselben schwirrenden Achtelbegleitung in A lässt sich nun ein *A*-Horn mit dem Thema vernehmen; dem antworten Flöte und Fagott, nach A-moll lenkend und F-dur einleitend, wo wieder die Oboe das Thema bringt; Flöte und Fagott antworten, dann in *Des* die

Digitized by Google

Bässe etc.; wir haben einen förmlichen Durchführungstheil vor uns, in dem das Hauptthema auch die Hauptrolle spielt. Als dieser Satz ausgetobt und dann verhallt hat, folgt wieder ein *Adagio* in H-dur ganz fremden Inhalts und von keiner besonders schönen Melodik (Violoncelle — dann Violinen) getragen. Dann nochmals in *D* das *Vivace*, Thema und seine Fortsetzungen, und zum Schluss wieder ein langsamerer $^4/_4$-Takt D-moll, ohne prägnante Motive, ohne Zusammenfassung des bisherigen Inhalts, aber mittelst Plagalschlusses in Dur überraschend endigend, etwa wie bengalisches Feuer eine Schlussscene beleuchtet. Der Schluss-Eindruck ist also ein »blendender« — ob ein wirklich künstlerisch befriedigender, wird der Leser der Partitur oder auch unserer Beschreibung sich selbst sagen können. Der Hörer wird finden, dass ihm im Laufe des Werks hübsche, interessante Motive, eigenthümliche Klänge, ein bunter Wechsel von allerlei Themen ziemlich heterogener Beschaffenheit begegnet sind. Genügt ihm dies, so wird er das Werk loben, wo nicht, Bedenken dagegen aussprechen. — Können wir selbst daher bei genauerer Betrachtung dem Werke künstlerische Vollendung nicht zuerkennen, so sagen wir doch ohne Scheu, dass die vielen interessanten Einzelheiten darin das Werk immerhin der Beachtung der Musiker und Concertinstitute würdig erscheinen lassen. Von dem Componisten aber scheiden wir in der Hoffnung, ihm später in reifern Producten wieder zu begegnen.

Uebersicht neu erschienener Musikwerke.

Von neuer Kammermusik liegt uns ein einziges Werk vor und zwar ein Claviertrio in F-moll von Ferd. Thieriot Op. 14 (Verlag von E. W. Fritzsch in Leipzig); dasselbe ist Brahms zugeeignet und lässt daher der Vermuthung Raum, dass es im Stil eine gewisse Verwandtschaft mit diesem aufweisen werde. Wir haben aber davon beim Durchblättern nichts gefunden, das Opus scheint uns ziemlich naiv in der thematischen Erfindung und Art der Durchführung; wir bemerken nur noch, dass das Trio vier Sätze hat und überhaupt sich in den bestehenden Formen bewegt.

Für Gesang haben wir zu verzeichnen: 1) Sechs Gesänge für eine Bariton- oder Altstimme von Carl Reinthaler, in zwei Heften, Op. 17 (Verlag von Praeger und Meier in Bremen). Die gewählten Texte sind folgende: »O Stern, der du vom fernen Osten her so einsam kommst«, von A. F. v. Schack; Der verpflanzte Baum, von W. Hertz; Am alten Zwingergraben, von W. Hertz; Frühling im Alter, von Mor. Arndt; Jägers Abendlied, von Goethe; Bei dir, von J. Grosse. Aus Reinthaler's Feder kann man wohl nur Gutes und einer edlen Wirkung Sicheres erwarten, und so glauben wir auch in diesen Gesängen das Streben zu erkennen, kunstmässig und doch eigenthümlich zu schaffen. — Die Verehrer des Balladenmeisters Carl Loewe werden sich freuen zu vernehmen, dass er nach längerm Schweigen wieder einmal ein Lebenszeichen giebt; es liegen zwei Balladen »Der Asra« (von Heine) Op. 133 und »Tom der Reimer« (altschottisch) Op. 135 von ihm vor (Verlag von O. Weinholtz in Braunschweig). Wir wollen vorläufig auf diese neuerliche Edition aufmerksam gemacht haben, und behalten uns Näheres darüber vor. — Rob. Volkmann beschenkt uns mit einer Composition des Goethe'schen: »Die Bekehrte« für eine Sopranstimme mit Clavierbegleitung, Op. 54 (Pest, Heckenast). Der Componist macht auf das »so la la« förmliche Operncadenzen bis $\overline{\overline{b}}$ und $\overline{\overline{\overline{c}}}$, weshalb wir Lieder-Sängerinnen, die diese Töne nicht haben und in der Coloratur nicht sehr fertig sind, das Stück nicht empfehlen können. — Adolph Cebrian ist für uns ein neuer Name; Zwei Lieder für eine Sopran- oder Tenorstimme Op. 3 (Verlag von Breitkopf und Härtel), nämlich: Gesang der Piromis, von Platen und »Wenn auf zu den Wolken ich schaue«, von Strachwitz, scheinen uns zu künstelnd in harmonischer Beziehung, zu sehr bedacht auf Klangeffect, zu wenig auf melodische Prägnanz. Warten wir jedoch Weiteres von dem Autor ab, ehe wir sein Können und Wollen eingehender beurtheilen.

(Schluss folgt.)

Berichte.

Wien. (Schluss.) Hellmesberger's Quartettencyklus hat in gewohnter Weise begonnen. An Stelle des Secundarius Hofmann ist der junge Kranczewic, ein Schüler Hellmesberger's, mit allem Erfolg getreten. In der ersten Quartettsoirée erhielt ein Clavierquintett in H-moll von Grädener Sohn so eclatanten und zum grossen Theil verdienten Applaus, dass der Componist bereits nach dem vorletzten Satz wiederholt gerufen wurde. Der letzte Satz fällt gegen die drei vorhergehenden entschieden ab. Das Stammpublicum der Kammermusik findet sich sowohl bei Joachim als bei Hellmesberger ein, es giebt übrigens unter diesen Besuchern eine nicht unbedeutende Fraction, welche schliesslich nur auf Einen schwört, der aber weit von hier — in Moskau — weilt, auf Ferdinand Laub, dessen grosser Ton und feuriges Spiel oftmals die zündendste Wirkung hervorbrachte.

Der Männergesangverein hat sein erstes Concert, in welchem »Salamis« von Max Bruch und zwei Schubert'sche Novitäten zur Aufführung gelangen, auf den 5. Januar verlegt; der Singverein studirt die Chöre zu »Lazarus« von Schubert und zu Beethoven's Dmoll-Symphonie; der neucreirte evangelische Chorverein hat unter Weinwurm's Leitung eine erste Production mit günstigem Erfolg veranstaltet. In der Liedertafel des academischen Gesangvereins erhielt ein italienisches Liederspiel (nach Paul Heyse's Liederbuch) von dem bekannten Componisten Engelsberg lebhaften Beifall.

Das Repertoire des Hofoperntheaters hat in letzterer Zeit keine Aenderung erlitten. Nur Lucrezia Borgia, mit Frau Wilt in der Titelrolle wurde in das Repertoire aufgenommen. Frau Wilt befestigt sich immer mehr in der Gunst des Publicums. Fräul. Murska gastirt in den ihr zusagenden Opern. Ein neues Ballet wird vorbereitet. In letzterer Zeit gastirte daselbst Frau Voggenhuber vom Stadttheater in Bremen als Fidelio, Margarethe und Selika mit so ehrenvollem Erfolg, dass das Engagement dieser Sängerin nur an zu überspannten Forderungen scheiterte. Im Frühjahr werden Sontheim und Niemann zu Gastspielen erwartet; Frl. Ehnn in Stuttgart hofft man noch immer für diese Bühne zu gewinnen. — Im Theater an der Wien gastirt der unverwüstliche Roger im Verein mit Frau Balasz-Bogner und dem Bassisten Robinson in der Oper Lucia von Lammermoor. — Im Harmoniatheater ist eine hübsche Operette: »Fridolin«, Musik von Kierr, Cassestück geworden. Derzeit producirt sich daselbst eine französische Schauspielergesellschaft, welche im Karltheater eben abgewirthschaftet hatte.

Berlin. *H.* Erlauben Sie mir, auch ausserhalb Ihrer laufenden Berichte, Sie auf einiges musikalisch Beachtenswerthe aufmerksam machen zu dürfen. Am 15. December fand im Arnim'schen Saal ein Concert des Berliner Tonkünstlervereins statt, in dem nur Werke seiner Mitglieder zur Aufführung kamen. Ueber den Werth der einzelnen Nummern des äusserst reichhaltigen Programms nach einmaligem Hören ein Urtheil fällen zu wollen, wäre begreiflicherweise kaum möglich. Anerkennen möchten wir zuvörderst den Geist, aus dem das ganze Concert hervorgegangen, wir meinen den Geist, auch jüngern Talenten Gehör zu verschaffen und durch die Aufführung neuer Werke auf das Publicum wie die schaffenden Künstler anregend zu wirken. Die weiteste Verbreitung eines solchen treibenden und zum Fortschritt drängenden Geistes thäte im Allgemeinen dem Berliner Musiktreiben, vor Allem aber den massgebenden Kreisen der königlichen Hofcapelle äusserst Noth. Als Hauptnummer des ersten Theils eines Concerts eine Symphonie von — Spohr auf das Programm zu setzen, wie dies in der jüngsten Soirée der königlichen Capelle der Fall war, scheint uns denn doch, bei aller Anerkennung Spohr's als Componisten für sein Instrument, dieses Instituts kaum würdig; doppelt bedenklich aber, wenn noch so viele vortreffliche Werke völlig unberücksichtigt geblieben sind, wie in diesem Fall. Die Erkenntniss, dass Schumann's herrliche Symphonien, oder gar, dass Werke jüngerer Componisten, wie Brahms' Serenaden oder Grimm's kanonische Suite, doch immerhin auch der Beachtung werth seien, scheint bei dem Dirigenten der Symphoniesoiréen wenn überhaupt, doch nur sehr allmälig Eingang zu finden. Bequemer mag es freilich sein, altbekannte und oft gespielte Werke ohne mühsame Proben immer wieder zu reproduciren, ob aber nicht die in der That herrlichen Kräfte des Orchesters so in unverantwortlicher Weise ohne gehörige Verwendung bleiben, ist eine oder unter den strebenden Berliner Musikern eigentlich keine Frage. — Doch ich will Ihrem ständigen Herrn Referenten nicht vorgreifen und komme zu meinem Gegenstand zurück, indem ich erwähne, dass im Concert des Tonkünstlervereins das äusserst zahlreich versammelte Publicum Componisten wie Ausführende mit reichem Beifall belohnte. Besonders ausgezeichnet wurde der von Herrn Schäffer achtstimmig gesetzte 13. Psalm; ausserdem nennen wir noch den Gesang der Nonnen für Chor und Soli von Herrn Brebe-Müller, sowie Lieder von O. Lessmann als bemerkenswerthe Compositionen. — In der Mittagsstunde desselben Tags hatte der königl. Concertmeister Herr Hubert Ries eine Matinée veranstaltet, in der ausschliesslich Compositionen seines Sohns Franz Ries zu Gehör

Digitized by Google

gebracht wurden. Der Name Ries hat einen guten Klang in der deutschen Musikwelt. Der Grossvater des jungen Künstlers war bekanntlich Beethoven's Lehrer, sein Onkel Ferdinand Ries der Schüler des grossen Meisters. Sein Vater wirkt seit Jahren als Concertmeister der königl. Capelle und noch zwei von dessen Brüdern sind gegenwärtig in London künstlerisch thätig. Die dritte Generation dieser ächten rheinischen Musikerfamilie vertritt der junge Franz Ries in würdigster Weise. Die hiesige Kritik äussert sich einstimmig sehr günstig über sein Violinspiel wie über sein Compositionstalent. Unter den aufgeführten Werken sind besonders hervorzuheben ein Quartett für Streichinstrumente, drei fein gearbeitete Fughetten für Clavier, sowie ein- und zweistimmige Lieder, um deren Vortrag sich die Damen Frl. Börner und Krüger verdient machten. Möge der junge Künstler im Schaffen und Ausüben in der eingeschlagenen gediegenen und ernsten Kunstrichtung rüstig fortschreiten.

Hamburg. —*e.* Im Laufe des October und November gaben Frau Cl. Schumann und Herr Stockhausen vier Soiréen zu einem billigen Eintrittspreis. Frau Schumann spielte namentlich Schumann'sche Werke, wie seine Phantasie, das Quintett für Pianoforte und Streichinstrumente (unter Mitwirkung der Herren Gebrüder Müller aus Rostock), ferner den Carneval etc.; ausserdem hörten wir Neues von Brahms, Hiller, Kirchner, dann u. a. die G moll-Passacaglia von Händel, die *Variations sérieuses* von Mendelssohn und Beethoven's D moll-Sonate Op. 31. Mit Herrn Auer spielte Frau Schumann die Kreutzer-Sonate, sowie unter Mitwirkung der Herren Brandt, Gowa und Beer Mozart's G moll-Quartett. — Frau Schumann hinterlässt den Eindruck einer vollendeten Künstlerin, voll technischer Kraft und geistiger Reife, die jeder Aufgabe gewachsen ist. Bei den Schumann'schen Compositionen erreichten ihre Leistungen den Punkt der höchsten Vollendung, ebenso vortrefflich spielte sie Mendelssohn's *Variations sérieuses.* — Herr Stockhausen sang aus den Myrthen und mehrere andere Lieder von Schumann, aus Schubert's Winterreise, einige alte Arien von Stradella, Isouard etc., und aus den irischen und italienischen Volksliedern mit der Beethoven'schen Trio-Bearbeitung. Sein Liedervortrag war durchgehends tadellos, durch den Vortrag der Beethoven'schen, hier noch nicht gehörten Volkslieder hat er sicherlich das Repertoire der Concertgesänge bereichert.

Am 8. November wurde Schumann's »Faust« von der Stockhausen'schen Singacademie unter Leitung des Hrn. v. Bernuth und unter Mitwirkung der Herren Stockhausen, Ad. Schulze, Walters und den Damen Leo und Uhrich aufgeführt. Die Aufführung war eine ziemlich abgerundete. Die Herren Stockhausen und Ad. Schulze waren namentlich vorzüglich; auch das Orchester und die Chöre reichten aus, trotz der vielen Schwierigkeiten und der stellenweis zu starken Instrumentation.

Am 15. November hatte der Cäcilien-Verein sein erstes Abonnement-Concert. Die Hauptnummer war Beethoven's kleine Messe in C-dur, dann Haydn's D dur-Symphonie Nr. 2 und eine Reihe kürzerer a capella-Chöre, vornehmlich Lieder. In den letztern leistet der Verein unbedingt das vollendetste. Der Gesang ertönt wie aus einer Brust gesungen und mit einer Seele empfunden, auch die Beethoven'sche Messe gelang, nur waren die Soli ausser Herrn Ad. Schulze nicht genügend vertreten.

Das zweite philharmonische Concert dieser Saison fand am 22. November unter Leitung des Herrn v. Bernuth statt. Das Programm enthielt die unvollendet gelassene H moll-Symphonie von Schubert, deren beide Sätze mit grosser Präcision gespielt wurden. Das Werk ist bedeutend und von grossem Interesse und hatte ausserordentlichen Erfolg; ausserdem Beethoven's B dur-Symphonie. Frl. Menter aus München spielte die Chopin'sche Es dur-Polonaise und ein Liszt'sches Bravourstück; sie hatte vielen Beifall, der natürlich vorwiegend ihrer schon bedeutend entwickelten Technik galt. Frl. Emilie Wagner aus Carlsruhe sang Arie und Scene aus dem Freischütz und Mendelssohn's Concert-Arie ziemlich zufriedenstellend, obwohl nicht immer gleich gut.

Das philharmonische Comité hat stehende Quartett-Unterhaltungen in's Werk gesetzt, deren erste am 23. November stattfand. Das Programm bestand aus Haydn's D dur-Streichquartett Nr. 31 (Lipinski), Beethoven's B dur-Streichquartett Op. 18 Nr. 6 und Schumann's Clavierquartett. — Die Ausführenden sind die uns schon bekannten Herren Auer, Brandt, Beer, neu ist Herr Gowa (Cellist) hinzugetreten, mit dessen Leistungen wir vollkommen zufrieden sein können. Herr v. Bernuth hatte im Schumann'schen Werk die Clavierpartie übernommen und hat sich uns dadurch auch als vorzüglicher Clavierspieler, wie früher als Dirigent gezeigt. Die Leistungen im Allgemeinen waren recht gut.

Herr v. Dommer wird im Januar Vorlesungen über die Geschichte der Oper halten.

Bremen. ∼ Die Privatconcerte, welche gewöhnlich den musikalischen Reigen eröffnen, haben diesmal in den ersten Wochen der Saison fast ausschliesslich am Concerthimmel geglänzt, denn wir hatten bis jetzt neben drei Privatconcerten nur einen Productionsabend des Quartetts Böttjer (welcher nur Bekanntes brachte) und eine Aufführung des Judas Maccabäus von Händel. Die Privatconcerte, welche mit der zweiten Symphonie Beethoven's begannen, brachten von dieser Musikgattung noch Schumann's B dur-Symphonie im zweiten und eine von Haydn (G-dur) im dritten Concert. Die Beethoven'sche Symphonie wurde recht brav, die Haydn'sche vorzüglich ausgeführt. Es kam hier Alles recht durchsichtig und das Betreffende mit überraschender Zierlichkeit an Tage. Das Werk Schumann's gelang nicht so gut. Von den dagewesenen Ouvertüren ist vor allen die in C-dur von Mendelssohn zu nennen, welche erst kürzlich als nachgelassenes Werk an die Oeffentlichkeit getreten ist. Dass Mendelssohn dieses Werk im jugendlichen Alter geschrieben hat, ist hauptsächlich daran zu erkennen, dass der Mozart'sche Geist hier noch wesentlich hervortritt, besonders beim ersten Thema und dessen Fortführung, während im weitern Verlauf der specifisch Mendelssohn'sche Charakter sich allerdings auch bereits geltend macht. Es ist immerhin interessant auch ein solches Werk von Mendelssohn kennen zu lernen. Als besonders gute Leistung des Orchesters ist hier noch die Vorführung der Leonoren-Ouvertüre Beethoven's (Nr. 3) zu erwähnen.

Im ersten Concert sang Frl. Louise Blaczek, herzogl. braunschw. Hofopernsängerin, ohne viel Glück zu machen. Die Stimme derselben hat allerdings in der Höhe etwas Scharfes, auch fehlte den Vorträgen die rechte Wärme und doch müssen wir gestehen, dass unser Publicum weniger gute Leistungen schon besser aufgenommen hat. Die Clavierspielerin, Frl. Sophie Menter aus München, spielte an diesem Abend: Concertstück von Weber und Hochzeitsmarsch und Elfenreigen aus Mendelssohn's Sommernachtstraum für Pianoforte von Liszt. Frl. Menter ist im Besitz einer ganz bedeutenden Technik und erwarb sich damit reichen Applaus. — Im zweiten Concert hörten wir die Herren: Julius Stockhausen und Capellmeister Carl Bargheer aus Detmold. Herr Stockhausen war vortrefflich bei Stimme und sang: Scene und Arie des Agamemnon »Ihr Wachen her« aus Iphigenie in Aulis von Gluck (nach R. Wagner's Bearbeitung), Romanze »*Dans un délire extrême*« aus »Joconde« von Nicolo Isouard, Andante »*Per la gloria d'adorarvi*« von Bononcini und drei Lieder von Fr. Schubert: Der Lindenbaum, die Post und Rückblick. Dass der gefeierte Sänger mit Beifall überschüttet wurde, ist selbstverständlich. Die erste Arie war übrigens für das Organ desselben nicht glücklich gewählt, indem hier das Orchester zu mächtig auftritt. Herr Bargheer spielte: Concert für die Violine (A-moll) von Viotti, Adagio aus dem sechsten Concert von Spohr und Polonaise von Laub. Nachdem wir die ersten beiden Nummern von Herrn Bargheer sehr gut hatten spielen hören, kam uns die Wahl der Polonaise schon seltsam vor. Geradezu unbegreiflich jedoch, als wir die Polonaise selbst gehört hatten, wodurch wir die Ueberzeugung erlangten, dass Herr Bargheer mit diesem Musikstück nie Glück machen wird. Wobei jedoch unserer Meinung nach nichts zu bedauern ist, als der sonderbare Einfall des Betreffenden, dieselbe dennoch spielen zu wollen. — Im dritten Concert entfaltete Herr D. Popper, Kammervirtuos S. H. des Fürsten von Hohenzollern aus Prag, eine ganz eminente Fertigkeit auf dem Violoncell, indem er zwei Compositionen: Concertstück von Servais und »Papillon«, eine Maskenballscene von Herrn Popper selbst, vortrug. Compositionen, wie sie glücklicherweise immer seltener auf den Programmen unserer Privatconcerte vorkommen. Ausserdem spielte Herr Popper noch ein Andante von Molique mit vielem Geschmack und brachte dadurch wohl an diesem Abend die schönste Wirkung hervor. Frl. Emilie Wagner aus Carlsruhe erfreute uns durch einen längern Besuch, indem dieselbe nicht nur in diesem (am 8. Decbr. stattfindenden) Concert mitwirkte, sondern auch schon bei der Aufführung des Judas Maccabäus am 26. November. Frl. Wagner wird mit ihrer schönen, kräftigen Stimme, die sie auch recht gut zu gebrauchen versteht, immer ein willkommener Gast bei Musikaufführungen sein. Im Concert hörten wir von derselben: Concertarie von Mendelssohn, Ariette aus »Susanne« von Händel, Ständchen aus der Oper »Manfred« von Carl Reinecke und zwei Lieder: »Weit in nebelgrauer Ferne« von Reinthaler und Soldatenbraut von Schumann. Das Ständchen von Reinecke hatte sich einer recht guten Aufnahme zu erfreuen. Ohne gerade durch frappant Originelles zu überraschen, ist dieses Musikstück mit seiner freundlichen Melodie ganz geeignet, im Concertsaal eine angenehme Wirkung hervorzubringen. Auch das Lied von Reinthaler ist sehr wirkungsvoll. Hervorgerufen, gab Frl. Wagner noch ein Lied von Reinthaler zu und errang sich auch dadurch vielen Beifall. Neben Frl. Wagner wirkten bei der Aufführung des Judas Maccabäus noch Frl. Nanitz aus Hannover, Herr Gunz und Herr Carl Hill aus Frankfurt a. M. mit. Frl. Nanitz, im Be-

Digitized by Google

sitz einer schönen Altstimme, sang ihre Partie recht einfach und schlicht, wie man es in der Kirche gern hört. Herr Gunz sang recht gut, doch können wir nicht leugnen, dass die äusserste Höhe etwas gepresst klingt. Hr. Hill war so liebenswürdig, für Hrn. Stockhausen einzutreten. Derselbe ist als vortrefflicher Sänger ja schon bekannt. Die Chöre wurden von der Singacademie ausgeführt und sehr gut gesungen, wie denn diese Aufführung überhaupt als eine vortreffliche hinzustellen ist. Herr Musikdirector Reinthaler leitete das Ganze mit gewohnter Umsicht und Energie.

Leipzig. Wenn es hier seit Langem Sitte ist, das 11. Abonnement-Concert von seinem gewöhnlichen Tag (Donnerstag) auf den Neujahrstag zu verlegen, so hat das nur Sinn, wenn das Programm auch einigermaassen feierlich oder festlich ist. Während man bei dem erstern Usus verbleibt, scheint es hingegen mit dem die Ausnahme rechtfertigenden Programm immer leichter genommen zu werden. Noch im Jahr 1863 enthielt das Neujahrsconcert Theile einer Messe (von Fr. Schubert); im Neujahrsconcert 1864 hörten wir eine Cantate von Bach und Schumann's Neujahrslied, 1865 einen achtstimmigen geistlichen Chor von Mendelssohn u. s.; 1866 und 1867 hatte dieses Concert schon seinen früheren Charakter eingebüsst, wenn auch Künstler wie die Joachims dafür sorgten, dass man wenigstens einen besondern musikalischen Genuss hatte. Wie aber die Direction dazu gekommen ist, für das Neujahrsconcert den Pianisten Herrn Jaell zu engagiren, womit selbstverständlich auch der classische Charakter des Concerts stark in Frage gestellt wurde, das muss sie besser wissen als wir. Dass aber alle diese Erscheinungen ein Zeichen des flachen nivellirenden Zeitgeistes mehr sind, den wir im Gewandhaus doppelt ungern Platz greifen sehen, das brauchen wir den Lesern nicht weiter auseinanderzusetzen. — Das Concert begann mit Cherubini's Abenceragen-Ouvertüre und schloss mit Beethoven's A dur-Symphonie — Werke, die ebenso gut in jedem andern Abonnement-Concert gegeben werden können und gegeben werden. Alles Zwischenliegende bestand aus Vorträgen der Frau Bianca Blume, königl. Hofopernsängerin aus Berlin, und des Herrn Jaell. Erstere sang Schubert's Lied »Allmacht« mit Orchesterbegleitung (!) von B. Hopffer und die C dur-Arie der Gräfin aus »Figaro's Hochzeit«. Frau Blume scheint Berlin verlassen zu wollen und aus dem gleichzeitigen Gastspiel am Stadttheater (wo wir sie vor einigen Tagen als Fidelio sahen) schliesst man, dass von einem eventuellen Engagement dieser Sängerin am hiesigen neuen Theater die Rede ist. Soviel wir von den letzten Versuchen wissen, die mit Sängerinnen daselbst angestellt wurden, haben wir besondere Grössen für unsere neue Bühne nicht zu erwarten. Gegen das Engagement der Frau Blume wäre also um so weniger einzuwenden, als sie doch sowohl in Dresden wie in Berlin sich Achtung zu verschaffen gewusst hat. Wir haben selbst in Dresden eine ihrer Leistungen (Donna Anna) mit Vergnügen gehört, waren daher ein wenig erstaunt, sie im Fidelio mehr als eigentlich zu entschuldigen ist detoniren und tremoliren zu hören — von der sonst nicht ganz genügenden Darstellung ihres Fidelio abgesehen. Auch im Gewandhaus intonirte sie anfänglich mehrfach zu hoch, später aber verlor sich dies ebenso wie im Theater im zweiten Act. Vielleicht mag die Leipziger höhere Stimmung schuld gewesen sein, welcher gerecht zu werden der Sängerin Unsicherheit verlieh. Wir hoffen, dass die fernern Gastspiele Frau Blume Gelegenheit geben werden, sich in vortheilhafterm tadellosen Licht zu zeigen. Die zwar nicht grosse aber sehr angenehme Stimme und viele gelungene Einzelheiten erwarben übrigens der Sängerin schon im Fidelio und auch im Gewandhaus warmen Beifall und Hervorruf. — Aber was sollen wir von Herrn Jaell sagen? Derselbe spielte Reinecke's Fis moll-Concert, eine Composition freilich, die wir von ihm lieber hören als eine Beethoven'sche oder Schumann'sche. Ausserdem aber noch: Berceuse von Chopin, Transscription über »Tristan und Isolde« (!), einen Walzer in As von Chopin, und (zugebend) seine Tannhäuser-Transscription. Dem Unwesen der Transscriptionen huldigt also Herr Jaell, der sich sonst dem »Fortschritt« so sehr geneigt zeigt, unbedenklich! Und die Gewandhaus-Direction lässt dies im Neujahrsconcert passiren? Wir finden kein entschuldigendes Wort für solchen Abfall von der bessern Tradition dieses Instituts. Ueber Herrn Jaell's Spiel etwas zu sagen, scheint überflüssig. Ein sehr fertiger und eleganter Spieler war er immer; den Künstler haben wir stets in ihm vermisst. Und so war denn auch diesmal der Eindruck seines Spiels auf uns derselbe wie der seines Programms: aus jeder Note sprach der Virtuose, den Musiker konnten wir nicht entdecken; besonders seine Art die Melodie zu behandeln hat für uns etwas Aufdringliches, mitunter Freches, jedenfalls Unmusikalisches.

— In der ersten Abendunterhaltung für Kammermusik (zweiter Cyklus) gab es Gegensätze, die man guten Humors hinnehmen musste, wollte man sich im Gleichgewicht der Empfänglichkeit halten: zuerst ein älteres äusserst zopfiges Quartett von Haydn in C, mit einem Adagio rein für die erste Violine, deren Begleitung von der Guitarre auf die Streichinstrumente übertragen schien. Einige pikante Partien in diesem Werk konnten nicht entschädigen für den Mangel des Reichthums, der bedeutenderen Motive u. s. w., wodurch Haydn's spätere Quartette sich auszeichnen. Darauf folgten Schumann's Variationen für zwei Claviere, dieses poetisch-romantische Stück, das einer total andern Weltanschauung angehört als das Haydn'sche Opus, gespielt von Herrn und Frau Jaell; daran schloss sich, auf einmaligen Hervorruf sogleich zugebend, ein zweites zweiclavieriges Stück, eine Phantasie oder wieder Transscription über Schumann's Alpenfee-Thema (Manfred) von C. Reinecke, welches ein wahres Brillantfeuer von Läufen und andern salonhaften Gängen entfaltet. Hierauf gleich wieder Beethoven mit seinem allerletzten Quartett — die höchste an's Barocke streifende Tiefsinnigkeit selber —, und zum Schluss wieder Schumann und zwar das Clavierquartett in Es, der Clavierpart von Herrn Jaell vorgetragen. Wir lieben Herrn Jaell's Schumannspiel im Allgemeinen nicht, der ganze Mann ist uns zu äusserlich dazu, geben aber der Gerechtigkeit die Ehre und bemerken, dass die Beschäftigung mit Schumann seinem Spiel doch förderlich gewesen ist, und wenigstens die schreiendsten Widersprüche zwischen Virtuosenwesen und Schumann'scher Art diesmal vermieden schienen. Der Genuss dieses Quartetts wurde übrigens beeinträchtigt durch die sich im Saale verbreitende Trauerbotschaft von M. Hauptmann's Tod.

Feuilleton.

Kurze Nachrichten.

Die »Weihnachts-Aufführung« der Breslauer Singacademie am 19. Dec. enthielt folgendes Programm: Choral »Nun freut euch lieben« von Eccard; Chor »Es wird ein Stern« aus Mendelssohn's »Christus«; Arie »Bereite dich Zion« von S. Bach; Zwei Weihnachtslieder »Joseph, lieber Joseph mein« von Bodenschatz, und »Stille Nacht« von Mich. Haydn; Festgesang »Maria wallt zum Heiligthum« von Eccard; *Salve Regina* von Bernabei; das achtstimmige *Ave Maria* von Mendelssohn, und zum Schluss die Cantate »Gottlob nun geht das Jahr zu Ende« von S. Bach.

Hofsänger Wallenreiter in Stuttgart veranstaltete daselbst kürzlich für eine Elite von Kunstfreunden ein Solo-Concert, in welchem er zwei Liedercyklen von Schumann: Dichterliebe und den Eichendorff'schen Liederkreis, vorführte. Er soll nach »Ueber Land und Meer« die »Riesenaufgabe mit meisterhafter Sicherheit durchgeführt haben.«

Die »Signale« theilen in Nr. 2 den Text von J. Haydn's Anstellungsdecret als f. Esterhazy'scher Capellmeister mit.

In Rotterdam wurden am 17. Dec. v. J. unter Direction von W. Bargiel Heinze's »Auferstehung« und Gade's »Kreuzfahrer« aufgeführt.

Dem Director der Breslauer Singacademie Herrn Julius Schaeffer ist von der philosophischen Facultät zu Breslau in Anerkennung seiner Verdienste um die Pflege und Förderung der Musik an der dortigen Hochschule wie in der Stadt die Doctor-Würde *honoris causa* verliehen worden.

In Paris starb kürzlich G. Kastner, 55 Jahre alt, Mitglied der k. Academie und als Theoretiker daselbst berühmt.

Leipzig. *S. B.* Moritz Hauptmann ist nicht mehr! Obwohl seit mehr als Jahresfrist kränkelnd, war er doch geistig bis in die letzten Tage zumeist noch so munter, dass an ein so schnelles Ende wohl kaum Jemand glaubte. Es ist noch gar nicht lange her, dass wir (bei Gelegenheit seines 25jährigen Amtsjubiläums) ihm einige Zeilen widmeten; wir hatten nicht gedacht, dass wir schon heute dieselben als Nekrolog betrachten dürfen, denn was wir damals über den Lebenden sagten, müssten wir auch von dem Todten sagen: wir haben unserer Gesinnung damals nach allen Seiten ohne Rückhalt Worte geliehen. Beizufügen ist nur noch, dass der Mensch Hauptmann zu den liebenswürdigsten gehörte, die uns je begegnet sind. Was der Kreis seiner nähern Freunde an ihm verliert, ist unsäglich — es giebt dafür keinen Ersatz! Wir büssen an ihm einen treuen und höchst kenntnissreichen Berather ein, dessen Urtheil in allen Punkten, wo nicht die dem Alter fehlende selbstthätige Regsamkeit hindernd eingriff, das Richtige traf. Für unsere Zeitschrift hat er wenige aber schwerwiegende Beiträge geliefert: für die »Deutsche Musikzeitung« den über das Hexachord, für die »A. M. Ztg.« das Urtheil über Helmholtz und den Artikel »Der Dreiklang und seine Intervalle«. — Das Leichenbegängniss fand am 6. d. M. unter grosser Betheiligung aus allen Ständen und besondern Feierlichkeiten statt. Das Grab befindet sich auf dem neuen Friedhof. — Friede seiner Asche! —

Digitized by Google

ANZEIGER.

[6] Verlag von

J. Rieter-Biedermann

in Leipzig und Winterthur.

Compositionen

von

J. CHARLES ESCHMANN.

Op. 17. **Deux Feuillets d'Album** pour le Piano. 15 Ngr.

Stimmen der Völker in Liedern.

Op. 53. **20 Schottische Volksmelodien** für das Pianoforte eingerichtet. Heft 1. 2 à 22½ Ngr.

Heft I. Nr. 1. Bonnie Dundee. Nr. 2. Bannock's o' Barley-meal. Nr. 3. The Covenanter's Tomb. Nr. 4. Lowe will find out the way. Nr. 5. Lass, what art thou? Nr. 6. The Flower o' Dunoon. Nr. 7. Bonnie wee thing. Nr. 8. The morn returns in Saffron drest. Nr. 9. The Queen Mary's farewell of France. Nr. 10. Charlie's Farewell.

Heft II. Nr. 11. My heart's in the Highlands. Nr. 12. Mill, Mill, o! Nr. 13. The Yellow Haird Laidie. Nr. 14. A puir mitherless Wean. Nr. 15. O Cherub content. Nr. 16. The Burial of Sir John Moore. Nr. 17. The rin awa Bride. Nr. 18. Charlie is my darling. Nr. 19. Cia mar a Surra' sinn fuirach.

Op. 54. **12 Französische Volksmelodien** für das Pianoforte eingerichtet. Heft 1. 2 à 20 Ngr.

Heft I. Nr. 1. La bonne aventure. Nr. 2. En revenant de Bâle en Suisse. Nr. 3. Air de la pipe de tabac. Nr. 4. Fourelssez un canal au ruisseau. Nr. 5. Eh! lon lon la Landerirette! Nr. 6. Air de la ronde du camp de Grandpré.

Heft II. Nr. 7. Une fille est un oiseau. Nr. 8. La Vivandière. Nr. 9. Ce jour-là, sous son ombrage. Nr. 10. Le bruit des roulettes gâte tout. Nr. 11. La marmotte a mal au pied. Nr. 12. Epilogue. J'ai vu partout dans mes voyages.

Op. 55. **Englische, Schottische und Irländische Volksmelodien** für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet. Heft 1. 2 à 20 Ngr.

Heft I. Nr. 1. The rising of the lark. Welch air. Nr. 2. The heaving of the lead. Nr. 3. On a bank of Flowers. Nr. 4. The oyster girl.

Heft II. Nr. 5. The Garb of old Gaul. Nr. 6. The Coquette new moulded. Nr. 7. Ah Colin, why. Nr. 8. Gladsmuir. Nr. 9. Dirge of Sir William Wallace. Nr. 10. The Widow of Wareham.

Op. 56. **10 Volksmelodien aus Béarn** für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet. Heft 1. 2 à 22½ Ngr.

Heft I. Nr. 1. Pla poudou truca l'ore oue m'apary d'ayma. Nr. 2. Nou, Nou, poulette, nou'n ey doutlet. Nr. 3. Moun cô tu b'as en gatye. Nr. 4. Moun diü, quine souffrence. Nr. 5. Lou loung d'aquere aygette.

Heft II. Nr. 6. Bous, qu'ét bère et qu'ét youenne. Nr. 7. Malaye, quoan the by. Nr. 8. Jane Marie s'en ey bachade. Nr. 9. Roussignoulet, qui caotes. Nr. 10. Cruelle, nou'm en bos ayma.

Op. 57. **12 Böhmische Volksmelodien** für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet. Heft 1. 2 à 17½ Ngr.

Heft I. Žalo děwče, žalo trávu. Nr. 2. Což se može má milá, hezká zdáš! Nr. 3. Divertimento, a) Kaulelo se, kaulelo červené gablyčko, b) A gá wždyčky, co mne má hlawička poboljwa, c) Měla sem holaubka. Nr. 4. Pásla ponenka páwa.

Heft II. Nr. 5. a) Wtom ožem tadečku, b) Když sem husy pásala. Nr. 6. Divertimento: a) Kde pak si, má milá, b) Čj gsau to Konjčky, c) Choweyte mne, má matičko, d) Tluču, tluču, o tewřete.

[7] Werke von

HECTOR BERLIOZ

im Verlage von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Die Sommernächte.

(Les Nuits d'été.)

Sechs Gesänge

von *Th. Gautier* in's Deutsche übertragen von *P. Cornelius*

für

eine Singstimme mit Begleitung von kleinem Orchester oder Pianoforte.

Op. 7.

Preis Partitur 2½ Thlr. Clavier-Auszug 1⅓ Thlr.

Romeo et Juliette.

Sinfonie dramatique

avec Choeurs, Solos de Chant et Prologue en Recitatif choral composée d'après la Tragédie de Shakespeare.

Op. 17.

Preis Partition de Piano par *Th. Ritter* 4½ Thlr. netto.

OUVERTURE

du

Corsaire.

Op. 21.

Arrangement pour Piano

par

H. G. de Bülow.

à 2 ms. Preis 20 Ngr. — à 4 ms. Preis 1 Thlr.

[8] Im Verlage von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur erschien soeben:

Trauermarsch

von

Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Op. 103.

Nr. 32 der nachgelassenen Werke.

(Zweite Folge.)

Für Harmoniemusik.

Partitur 15 Ngr. Orchesterstimmen 1 Thlr.

Für grosses Orchester.

Partitur 15 Ngr. Orchesterstimmen 1 Thlr.

Für Pianoforte.

Zu zwei Händen 15 Ngr. Zu vier Händen 22½ Ngr.

Leipzig, den 1. Januar 1868.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 15. Januar 1868. **Nr. 3.** III. Jahrgang.

Inhalt: Ueber die Bearbeitung der Bach'schen Matthäus-Passion durch Rob. Franz. II. — Recensionen (Neue Ausgaben älterer Werke [Compositionen für Violine. Fortsetzung]. Orchestermusik). — Bericht aus Leipzig. — Feuilleton (Miscellen [Aus Briefen von M. Hauptmann]. Kurze Nachrichten. Zeitungsschau [Stimmen der Presse über M. Hauptmann]). — Anzeiger.

Ueber die Bearbeitung der Bach'schen Matthäus-Passion durch Rob. Franz.

Ein Vortrag, gehalten in der musikalischen Section der Schlesischen Gesellschaft für vaterländische Cultur zu Breslau von Julius Schaeffer.

II.

Nach diesen Auseinandersetzungen wende ich mich nun zur Franz'schen Bearbeitung der Matthäus-Passion. Franz hat sich über die Grundsätze, welche ihn leiteten, in einer ausführlichen Vorbemerkung ausgesprochen.*) Aus dieser Vorrede geht hervor, dass Franz sich das Accompagnement, obwohl er das Cembalo erwähnt und auch die Begleitung der Recitative des Evangelisten ausdrücklich dem Flügel überwiesen hat, doch in der Hauptsache, namentlich bei den Arien als von der Orgel ausgeführt gedacht hat (»der von mir vorgeschlagene Satz soll nur den fernen Hintergrund der Orgel vertreten«): Franz hält »ein freies Accompagnement im Sinne Bach's für ein der Gegenwart unerreichbares Ziel«; anstatt der bisherigen Praxis, sich über die Schwierigkeiten durch einfaches Weglassen der meisten Arien hinwegzusetzen, dringt er auf eine andere »den Intentionen Bach's näher tretende, allerdings erst neu zu bildende Tradition«. »Hierzu will die Bearbeitung den ersten Schritt thun. Sie will das Accompagnement durch anderweite, uns zugängliche Mittel in discreter Weise zu ersetzen, damit vollständige Aufführungen des ganzen Werks zu ermöglichen und demselben einen einheitlicheren Verlauf zu sichern suchen.« Die gewählten Orchester-Instrumente bieten Franz jedoch nicht etwa nur den Nothbehelf eines Ersatzes oder einer Vertretung der Orgel, sie haben ihm vielmehr »den Vorzug grösserer Beweglichkeit und Schmiegsamkeit, der für Bearbeitungen Bach'scher Werke um so höher anzuschlagen ist, als auch das Accompagnement durch die Stimmführung des Originals (und — füge ich hinzu — durch die vorgeschriebene Bezifferung) zu polyphoner Haltung unvermeidlich gedrängt wird.« Welche Gefahr hierin aber für den Bearbeiter bei dem concertirenden Stil Bach's liegt, habe ich eben erst gesagt. Franz hat diese Schwierigkeit wohl gefühlt; er hebt ausdrücklich hervor, dass es nicht in der Absicht liege, das Accompagnement als etwas gleich Selbständiges und Bedeutungsvolles wie die Originalstimmen erscheinen zu lassen. Er vergleicht das Accompagnement einem »feinen durchsichtigen Netze«, welches die von Bach fixirten Vocal- und Instrumentalstimmen nirgends verdecken und erdrücken dürfe.

Franz' Arbeit will also keine »Bearbeitung« sein in dem Sinne, wie etwa Ad. Hiller, Mosel u. A. die Partituren der Händel'schen Oratorien für modernes Orchester umgeschaffen haben. Franz ändert an den Originalstimmen keine Note, ausgenommen da, wo der Ersatz eines nicht mehr gebräuchlichen Instruments durch ein anderes ein modificirendes Arrangement nothwendig macht. Seine Partitur giebt, wie auch der Titel besagt, neben der Bach'schen nur noch die Ausführung des Accompagnements durch Orchesterinstrumente. Er hat »Nichts gewollt, als den Andeutungen der Generalbassschrift im engsten Anschluss an den Stil des grossen Meisters, wie er ihn nirgends verleugnet, eine bestimmte, in sich abgeschlossene Form zu geben.« Nur bei wenigen Nummern, vornehmlich Chören, werden wir eine Ueberschreitung dieser Absicht, nämlich eine Erweiterung der Bach'schen Instrumentation, keine Umänderung derselben, zu notiren haben. Hier sei nun gleich der Orgel gedacht. Durch die anderweitige Ausführung des Accompagnements war sie entbehrlich geworden. Dessen ungeachtet wird auch sie zur Mitwirkung herbeigezogen, diese aber auf die Begleitung der Choräle und »der entscheidenden Stellen« der Chöre beschränkt. Wie dies gemeint ist, mag die Betrachtung des Schlusschors des ersten Theils lehren. In der durchaus cyklisch gestalteten Bewegung dieser wunderbar ergreifenden Choralfiguration kehrt jene seufzende Figur:

*) Da dieselbe erst vor Kurzem in diesen Blättern vollständig mitgetheilt worden ist, so können wir die verehrten Leser billig darauf verweisen.

Digitized by Google

immer wieder, jedesmal von sanft klagenden Stimmen begleitet:

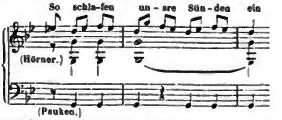
Diese Stimmen sind es, welche jedesmal auch durch sanfte Orgelregister wiedergegeben und so recht eigentlich als die Pointe des ganzen Satzes hervorgehoben werden.

Indem ich nun den einzelnen Ausführungen näher trete, stelle ich diese der bessern Uebersichtlichkeit wegen in Gruppen zusammen und betrachte zuerst die Chöre, sodann die Recitative des Evangelisten und der übrigen Neben-Figuren, endlich die begleiteten Recitative und Solo-Nummern.

Da zu allen Chören vollstimmiges Orchester gesetzt ist, so kann hier von einem ausfüllenden Accompagnement keine Rede sein. Es handelt sich hier also nur um verstärkende oder aushelfende Zusätze. Das Einzelne soll hier der Reihe nach gesagt werden. Diejenigen Chor-Nummern, welche nicht erwähnt werden, sind unverändert geblieben.

Chor Nr. 1. »Kommt ihr Töchter«. Der *Cantus firmus* des Chorals ist hier durch Clarinetten und eine Discant-Posaune (oder Trompete) unterstützt. Bach hat bekanntlich die Orgel zu Hülfe genommen. Bei der Breslauer Aufführung (wo keine Orgel zu Gebote stand) konnte die Posaune oder Trompete entbehrt werden, weil es möglich war, den Choral mit ungefähr 30 Stimmen zu besetzen, und so, bei dem discreten Gesang der übrigen Chorstimmen, der *Cantus firmus* vollkommen deutlich zu Gehör kam. Von den beiden Bach'schen Orgeln ist natürlich hier wie im ganzen Werk keine Rede. Die von Franz gesetzte Orgel spielt in der Instrumental-Einleitung den Continuo t. s. mit, pausirt dann bis zum Eintritt des zweiten Chors, begleitet dessen Fragen mit vollen Accorden, jedoch nur bis zum Ende der vierten Choralzeile, pausirt von da an wieder bis zum 9. Takt vor dem Schlusse, wo sie den Orgelpunkt wieder t. s. mitspielt, und greift erst im vorletzten Takt mit vollen Accorden wieder ein.

Chor Nr. 26 zur Tenor-Arie »Ich will bei meinem Jesu wachen«. Hier sind dem Accompagnement zwei Hörner und Pauken in sehr discreter Weise hinzugefügt, z. B.:



Aehnlich bei der jedesmaligen Wiederkehr dieser Stelle.

Duett und Chor Nr. 33. »So ist mein Jesus nun gefangen«. Dass die Begleitung des Duetts ohne Zusatz geblieben, mag hier schon bemerkt werden. Dagegen werden die Zwischenrufe des Chors »Haltet, lasst ihn, bindet nicht!« mit voller Orgel begleitet. Den Anfang des *Vivace* »Sind Blitze«, wo der Continuo allein zu den Singstimmen gesetzt ist, unterstützen kurz und stark angeschlagene Accorde der Blas-Instrumente (Clarinette und Fagott) das Ganze bis zum Eintritt der Geigen; nach der General-pause, bei den Worten »eröffne den feurigen Abgrund, o Hölle!« treten noch drei Posaunen, Paukenwirbel und die volle Orgel in lang ausgehaltenen Accorden hinzu, die Wirkung auf das Grossartigste erhöhend.

Choral Nr. 35. »O Mensch bewein'«. Zugesetzt sind hier zwei Clarinetten und zwei Hörner. Die erstern sind hauptsächlich dazu bestimmt, die Flöten zu verstärken. Bei frühern Aufführungen der Passion hatte ich ganz denselben Gedanken gehabt; ich meinte, gegenüber unserm stärker besetzten Orchester und zahlreichern Chor würden sich die schwachen Flöten ganz verlieren. Bei der Ausführung stellte sich jedoch ein anderer Uebelstand heraus: die leichtbeschwingten Figuren der Flöten erhielten durch den dickern Ton der Clarinetten etwas Schleppendes. Ich liess deshalb die letztern wieder weg. Die Probe, welche ich diesmal mit den Franz'schen Clarinetten machte, ergab kein günstigeres Resultat, weshalb ich mich wieder für ihre Weglassung entschied. Da beide Orchester *unisono* spielen, so ist jede Flötenstimme doppelt besetzt, und weil erste und zweite Flöten meist im Einklang gehen, so tritt ihre Melodie vollkommen klar und vernehmlich heraus, wofern nur der Chor und das übrige Orchester die nöthige Discretion beobachten. So stellte es sich wenigstens in unserm Local, der grossen Aula der Universität, heraus, da dasselbe von mässiger Grösse und der Deutlichkeit sehr günstig ist. Möglich, dass in Kirchen und grössern Sälen die Unterstützung der Clarinetten sich doch wirksam und nützlich beweist. Die Betheiligung der Hörner beschränkt sich auf wenige gehaltene Töne. Von der Mitwirkung der Orgel ist schon oben gehandelt worden.

Alt-Arie mit Chor Nr. 36. »Ach nun ist mein Jesus hin«. Clarinetten und Fagotte begleiten den Anfang der jedesmaligen Chorsätze, jedoch immer nur bis zum Eintritt der vierten Stimme. Da sie hier zur Ausfüllung der Harmonie nicht mehr nothwendig waren, lässt Franz sie schweigen, während er, wie ich später bei den Arien zeigen werde, sonst eine andere Praxis beobachtet. Ich glaube, die Wirkung würde gewinnen, wenn die Blas-Instrumente, anstatt so kurz aufzutauchen, die ganzen Chorsätze mitspielten, wie es die Orgel gethan haben würde, deren Stelle die Instrumente hier einnehmen.

Da ich einmal bei dieser Nummer bin, die sonst keine weitern instrumentalen Zusätze aufweist, so mag mir noch eine Bemerkung gestattet sein. Im Manuscript der ersten Violine ersten Chors findet sich die von Bach eigenhändig

Digitized by Google

geschriebene Bemerkung: »*Flauto traverso ed Oboe d'amore concordant*«. Sollte es wirklich in der Absicht Bach's gelegen haben, beide Instrumente zugleich mit der Violine zu verwenden? Franz hat es jedenfalls so verstanden; auch hat er hier nicht, wie sonst, die jetzt nicht mehr vorhandene *Oboe d'amore* durch eine Clarinette ersetzt, sondern vielmehr unsere jetzige Oboe dazu verwendet. Allerdings ist die Klangmischung der Clarinette und Flöte keine edle, und die Oboe deshalb bedeutend vorzuziehen. Ich habe aber gefunden, dass beide Instrumente zusammen hier zu dick klingen. Der Grund mag darin liegen, dass unsere Oboe weder den sanften Klang, noch den gleichen Umfang nach der Tiefe hat, als die alte *Oboe d'amore* gehabt haben soll. Die tiefern Stellen kann sie nur barsch herausbekommen, oder aber, wie bei den Worten »Ach mein Lamm in Tigerklauen« gar nicht ausführen. Dies Letztere gilt freilich auch von unserer heutigen Flöte, welche also die tiefern Töne an diesen Stellen einfach weglassen oder in der höhern Octave blasen muss. Hat man nicht einen ganz vorzüglichen Oboenbläser, welcher diese sehr schwierige Stimme auch zart genug wiederzugeben versteht, so wird man jedenfalls gut thun, die Oboe ganz wegzulassen und sich mit der Flöte zu begnügen, wie es auch bei der Breslauer Aufführung geschehen ist.

Bei den nun folgenden Volks-Chören sind instrumentale Zuthaten nicht vorhanden. Eine Ausnahme bilden nur die beiden Sätze »Lass ihn kreuzigen«, in welchen Clarinetten und Fagotte die Harmonien der ersten Takte ausfüllen und nachher mit den Singstimmen gehen. Dagegen ist bei allen die Orgel verwendet. Gewöhnlich intonirt sie mit dem vorgreifenden Instrumentalbass und gipfelt die Steigerung durch kräftiges Eingreifen am Schluss und bei andern »entscheidenden« Stellen.

Im Schlusschor Nr. 78 besteht die instrumentale Zuthat ausser den Clarinetten und Fagotten noch aus vier Hörnern in C und Es, drei Posaunen und zwei gedeckten Pauken. Nur die Hörner und Pauken wirken auch in den Ritornellen mit, die übrigen Instrumente treten erst mit dem Chor hinzu. Die Orgel greift in den beiden ersten Strophen nur beim *Forte* der Schlusstakte ein; im Mittelsatz begleitet sie zuerst den zweiten Chor mit seinem »Ruhet sanfte!«, dann die Worte des ersten Chors »soll dem ängstlichen Gewissen« etc. —

Franz rechtfertigt die Anwendung der Blech-Instrumente damit, dass es bei Bach »vielleicht die Forderung kirchlichen Herkommens in der Passionszeit gewesen sei, die den Meister von jenen Instrumenten auch da absehen liess, wo sie ohne Zweifel von gewaltigem Effect waren.« Dass Franz sie mit äusserster Zurückhaltung gebrauchte, wird man ihm zugestehen müssen. Uebrigens stellt er es ganz dem Belieben anheim, jene Instrumente zu verwenden, oder wegzulassen, da sie gerade nichts Nothwendiges zu ergänzen haben. Jedenfalls sind sie sehr geeignet, den betreffenden Stellen ein wärmeres Colorit zu verleihen, und namentlich im Schlusschor von so ergreifender Wirkung, dass man sie gern benutzen wird.

(Fortsetzung folgt.)

Recensionen.

Neue Ausgaben älterer Werke.

Compositionen für Violine.

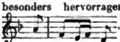
Ferdinand David, Die hohe Schule des Violinspiels. Werke berühmter Meister des 17. und 18. Jahrhunderts. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

(Fortsetzung aus Nr. 50 des vorigen Jahrgangs.)

11) Tartini. Sonate (D-dur).

12) Nardini. Sonate (D-dur).

Giuseppe Tartini, 1692—1770, lebte zu Padua und errichtete daselbst jene berühmte Musikschule, die Pflanzstätte einer grossen Anzahl vortrefflicher Violinspieler. Was ihn vor allen hier besprochenen Instrumental-Componisten besonders kennzeichnet, das ist das Gefühl für künstlerische Harmonie, in welchem Inneres und Aeusseres des Kunstwerks wie eine Natur-Nothwendigkeit mit einander verwachsen erscheinen. Auf diesem Gefühl beruht die innigste Verschmelzung seiner musikalischen Ausdrucksweise und der technischen Behandlung der Violine mit der eigensten instrumentalen Beschaffenheit der letztern; von der Violine ausgehend, empfindet Tartini nur durch das Medium derselben, seine Empfindungen nehmen ganz naturgemäss einen violinmässigen musikalischen Ausdruck an und verbreiten dadurch über seine Werke jenen warmen, belebenden Hauch, welcher sie so dankbar für die Spieler und so genussreich für die Hörer macht. Selbst da, wo seine Melodie nicht gleich von Haus aus sehr bedeutungsvoll auftritt, da wächst sie im Lauf des Stücks — gleichsam sympathisch angeregt durch die belebende sinnliche Klangwirkung des ihm so sehr vertrauten Instruments — mehr und mehr an Gehalt, so dass die Theilschlüsse sich in der Regel sehr ausdrucksvoll gestalten. Auf diesem Gefühl für künstlerische Harmonie beruht aber auch der bei Tartini hervortretende Fortschritt einer organischen Herausarbeitung der Passagen und Nebenmotive aus dem charakteristischen Gehalt der Hauptmotive in den contrapunktisch gehaltenen Sätzen. Dafür giebt das fugirte *Allegro* (D-dur $^4/_4$) der vorliegenden Sonate ein deutliches Beispiel, insbesondere noch lehrreich, insofern es den Fortschritt im Verhältniss zu Leclair erkennen lässt, welcher nur erst das Bestreben zeigt, an sich ausdrucksvolle Zwischensätze zu gestalten, abgesehen von deren organischer Entwicklung aus dem Hauptgedanken. Die übrigen Sätze der Sonate zeigen in Bezug auf die äussere Form nichts Neues. Das erste *Grave*, D-dur $^4/_4$, ist ein kurzer, empfindungsvoller Einleitungssatz, dessen Melodie in schöner, wirksamer Steigerung sich aufwärts schwingt. Weniger bedeutend ist das folgende *Larghetto*, D-moll $^4/_4$, ein etwas trockener zweistimmiger Violinsatz auf das nicht besonders hervorragende, allzuhäufig wiederholte Motiv:



Dagegen ist der letzte Satz, *Allegretto espressivo* $^{12}/_8$, wieder ein feines anmuthig melodiöses Stück, an welchem wir nur noch die natürlich empfundene, sich gleichsam von selbst verstehende Vortragsnüancirung der Bearbeitung hervorheben wollen.

Pietro Nardini, 1725—1793, seit 1770 als grossherzoglicher Kammermusikus in Florenz, der Lieblingsschüler Tartini's, kann als der letzte grosse Geiger der italienischen Schule bezeichnet werden; von da ab tritt zunächst die französische Schule in den Vordergrund der Entwicklung des Violinspiels. In der vorliegenden Sonate (im Jahr 1760 gedruckt)

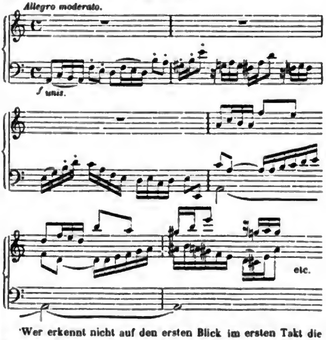
Digitized by Google

zeigen sich bedeutende Fortschritte über Tartini hinaus sowohl in der technisch-instrumentalen Richtung, als auch ganz besonders in der formellen Behandlung. Zwar das einleitende *Adagio* D-dur ist nur eine Copie nach Tartini, allein das folgende *Allegro con fuoco*, D-dur $^3/_4$, zeigt schon in der äussern Anlage die Grundzüge der classischen Sonatenform, nämlich: die eindringlich hervortretende Gliederung der Perioden in Vordersatz und Nachsatz durch Benutzung des harmonisch aufsteigenden Halbschlusses (I^{6}_{4} V oder ähnlich) oder des Trugschlusses V_7 VI, zumal mit dem ganz Haydn-Mozart'schen Vorhalt der Sexte zur Quint, ferner die Einführung eines zweiten Hauptgedankens im Theil, womit zugleich die energischere modulatorische Wendung in die Dominant-Quint-Tonart, als Uebergang zur Dominant-Tonart verbunden ist, die sich hieran schliessende breitere Ausführung dieser letztern als zweiter Haupttonart, endlich die Wiederholung dieser ganzen breitern Entwicklung im zweiten Theil in der ursprünglichen Haupttonart. Nur die sogenannte Durchführung im zweiten Theil fehlt noch bei Nardini, jener Prüfstein für die eigentliche musikalisch-organische Entwicklung, welche freilich einen tiefern musikalischen Gehalt voraussetzt, als er den Nardini'schen Motiven eigen ist; bei aller Mannigfaltigkeit und instrumentalen Wirkungsfülle sind seine Motive doch meistens formalistischer Natur, instrumental-erfundene, technisch wirksame Phrasen. Einen etwas intensivern Gefühlsgehalt zeigt das folgende, aus einer andern Sonate hier eingelegte *Larghetto*, A-dur $^3/_4$, dessen wiegende Triolenbegleitung eine schöne Wirkung macht. Der letzte ist im Charakter eines Concert-Finales gehalten, nur dass ihm die Rondoform abgeht; auch ist hier die Gegenüberstellung eines zweiten Themas nicht so prägnant; sie beschränkt sich auf einige breit ausgeführte charakteristische Passagen in der Dominant-Tonart (bei der Wiederholung im zweiten Theil in der Haupt-Tonart). Hinsichtlich der Bearbeitung wollen wir noch bemerken, dass auf die Haltung derselben das in der Sonate sich geltend machende verwandte modernere Element zum Vortheil der Gesammtwirkung einen nicht unwesentlichen Einfluss ausgeübt hat. (Fortsetzung folgt.)

Orchestermusik.

Heinrich Esser, Op 75. Suite Nr. 2 A-moll für Pianoforte zu vier Händen eingerichtet vom Componisten. Mainz, Schott's Söhne.

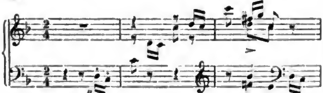
* Leider liegt uns eine Partitur dieses Werks nicht vor, aber der Clavierauszug, vom Componisten selbst bearbeitet, bietet zur Beurtheilung wenigstens einige wesentliche Anhaltspunkte. Wenn wir von vornherein erklären, dass unsere Ansichten über Orchesterwerke der höchsten Form nicht zu denen sich neigen, welche die alte Suite wieder einbürgern wollen, so soll uns das nicht abhalten, unser Urtheil über ein solches Werk im alten Kleid so viel als möglich vorurtheilsfrei und objectiv abzugeben. Abgesehen von der Berechtigung oder Nichtberechtigung dieser doch nun einmal veralteten und unserm Geschmack fern liegenden Form, ist es immer noch die Frage, ob die Musikfreunde, selbst wenn ein grösseres Verständniss der polyphonen Schreibart vorausgesetzt werden darf, sich an derartige neuere Schöpfungen auf die Länge der Zeit gewöhnen werden. Die blosse Polyphonie thuts ja allein nicht; fehlt es an Seele, an Wärme des Gefühls, am grossartigen, genialen Aufschwung, so bleibt auch der gelehrteste Satz trocken und langweilig. Uns sind von den Suiten neuern Ursprungs schon viele bekannt geworden und wenn wir auf der einen Seite manches höchst Beachtungswerthe gefunden haben, so war auf der andern Seite auch wiederum Manches darunter, was uns in Folge des nach alter Zopfweise zugeschnittenen gelehrten Stils ohne innere Befriedigung, ohne Erwärmung, mit einem Wort kalt gelassen hat. Als ob mit der alten Form auch die Perrücke mit dem angehängten Zopf aufgesetzt werden müsste, so wird häufig die Introduction der modernen Suite als der Tummelplatz contrapunktischer Künsteleien angesehen, gleichsam um sich selbst den Stempel der Berechtigung aufzudrücken, aber auch, wie es wenigstens scheint, um dem neugebornen Kinde mit dem alten Namen gleich die richtige Firma zu geben. Wenn wir Bach oder Händel in unsern Concertsälen hören, so wissen wir, wie wir diese Kunstheroen aufzunehmen haben, wir beugen uns in Demuth vor dem gewaltigen Geist, der uns aus ihren Werken entgegentritt, aber in welche Stellung kommen wir der Copie gegenüber? Ist es denn auch durchaus nothwendig, dass die meist sehr gedehnten Introductionen der neuern Suitencomponisten, wie aus dem Grabe wieder auferstanden, mit der ganzen Steifheit der Themen, mit ihren eisernen Sequenzen, mit ihren auf hohem Cothurn einherschreitenden Contrapunkten den übrigen aneinandergereihten Sätzen mit modernen Themen und moderner Behandlung vorangehen müssen? Wir bezweifeln dies im Interesse der neualten Symphonisten, immerhin mögen sie eine Introduction schreiben, aber in demselben Stil, in welchem das Ganze gefasst ist. Auch den Componisten der vor uns liegenden Suite können wir nicht ganz freisprechen von dem eben Gesagten, seine mit Wiederholung des 36 Takte zählenden ersten Theils im Ganzen 129 Takte lange Introduction ermüdet trotz der angestrebten und auch wohl erreichten Einheit. Gerade deshalb, weil es dem Componisten darum zu thun gewesen, das Thema mit seinen Sequenzen möglichst erschöpfend zu behandeln, wirkt es, der fehlenden Gegensätze wegen, ermüdend auf den Hörer. Sehen wir nun auch das Thema an, wie es in den Bässen in den ersten Takten auftritt, dann von der Oberstimme aufgenommen wird, mit dem dazu gestellten Contrapunkt, so glauben wir ebenfalls einen Beweis für unsere andere Behauptung gefunden zu haben.

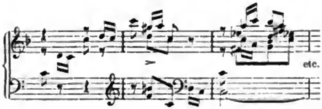


Wer erkennt nicht auf den ersten Blick im ersten Takt die Neuzeit und im zweiten ein copirtes Stückchen der alten Zeit? — Mit diesem Beispiel sind zugleich die Elemente gegeben, aus welchen der Satz schulgerecht aufgebaut ist. Sowohl aus dem Thema, wie aus dem Contrapunkt werden für die Folge einzelne Motive, grössere und kleinere, entwickelt, die nach den

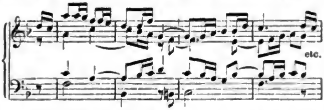
Digitized by Google

strengen Regeln des doppelten Contrapunkts und der Fuge in mannigfaltigster Erscheinung verarbeitet sind, und selbst was hier und da im weitern Verlauf als eine scheinbare Abweichung noch benutzt wird, stört die Einheit durchaus nicht und lässt sich logisch auf die Grundgedanken zurückführen. Auch eine Steigerung macht sich bemerkbar, die natürlich im Orchestergewand von noch bedeutenderer Wirkung sein wird als dies im Arrangement möglich. Das *Animato* am Schluss ist selbstverständlich ein rein moderner Zusatz. — Die ganze Suite enthält mit der Introduction vier Sätze, von welchen nur zwei Ueberschriften von Formen der alten Suite führen, nämlich der zweite, eine *Bourrée*, und der vierte, eine *Chaconne;* der dritte Satz besteht aus Variationen, und es lässt sich im Allgemeinen von ihnen behaupten, dass sie ein durchaus modernes Gewand tragen. Die Behandlung ist, wie die Themen, obgleich streng im Stil, doch eine mehr an Wohlklang reichere und steht wahrscheinlich auch in Hinsicht auf den orchestralen Effect mit allen Instrumentationsmitteln ausgestattet so recht in unserer Zeit sammt ihren Errungenschaften. Nr. 2. *Bourrée*, aus F-dur, $^2/_4$-Takt *Allegretto*, führt als Thema des ersten Theils folgende Figur:

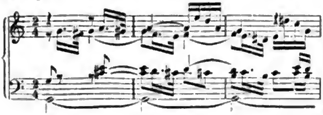


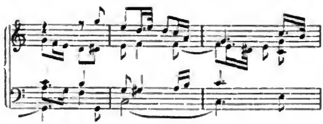


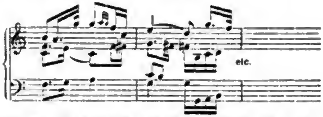
Darauf folgt als ein zu wiederholender Theil diese zweite Periode:



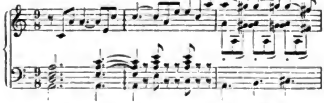
aus beiden formt sich das ganze Stück rhythmisch, melodisch und harmonisch mannigfaltig, der Eindruck wird in seiner kecken, lebendig frischen Wirkung bleibend gewonnen. Das 21 Takte lange *Andante*, welches das Thema zu nun folgenden *Variazioni* enthält (C-dur $^2/_4$-Takt), hat etwas in seiner Melodie und rhythmischen Faction, wodurch es sich einerseits vor Trivialität bewahrt, andererseits den mannigfaltigsten Stoff zu den Variationen bietet. Es beginnt einleitend auf der Dominante *G* wie folgt:

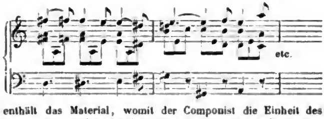






und hebt, wie ersichtlich, erst mit dem Auftreten des vierten Takts melodisch an. Wie dies Thema seinen Abschluss erst in dem Anfangsaccord der ersten Variation findet, so stehen sämmtliche 9 Variationen in unmittelbarer Verbindung und in einer ununterbrochenen Aufeinanderfolge. Variation 3 und 4 haben C-moll, Variation 5 As-dur zur Grundtonart, und wie hier auf tonische Verschiedenheit Rücksicht genommen ist, so wechselt auch der Takt, die 6. Variation ist im $^{12}/_{16}$-, die 7. im $^3/_8$-, die 8. wieder im $^{12}/_{16}$- und die letzte nimmt den $^2/_4$-Takt wieder auf und ist als *Finale* ausgedehnt. Es lässt sich annehmen, dass diese dritte Nummer der Suite durchweg Interesse erregen muss in der edeln und stilvollen Haltung und in dem wahrscheinlichen glänzenden Tonfarbenwechsel des Orchesters, und da, wie schon angedeutet, die einzelnen Variationen keinen Abschluss haben, demnach das Ganze von der ersten bis zur letzten Note zusammenhängt, so hat der Componist auch damit die Klippe vermieden, die bei dieser Form so leicht Missbehagen hervorruft. Das *Finale*, die *Chaconne*, *Allegro* A-moll $^9/_8$-Takt, ist, was melodischen Fluss, moderne Bearbeitung, orchestralen Aufbau, Schwung und effectvolle Steigerung anbetrifft, jedenfalls in all diesen Beziehungen beachtungswerth. Auch das Thema dieses Satzes, zusammengezogen:





enthält das Material, womit der Componist die Einheit des Ganzen vollständig erreicht. Selbst das, wahrscheinlich in den Posaunen zuerst auftretende und von den Blasinstrumenten aufgenommene, später gleich mit voller Kraft des *ff* wiederholte Motiv:

Digitized by Google

schliesst sich in voller Wucht gegen die thematische Begleitungsfigur in den Bässen würdig an. Dieses Thema kommt später in A-dur ebenfalls wieder. Die im dritten und vierten Takt oben im Beispiel des ersten Themas angegebene Achtelfigur benutzt der Componist in folgerichtigen Consequenzen zu dem in der That brillant wirkenden Schluss des ganzen Satzes, wir stehen deshalb durchaus nicht an, dieses *Finale* auch für würdig zu halten, ein *Finale* einer Symphonie abgeben zu können; auf den Namen kommt es wahrlich nicht an.

Berichte.

Leipzig. Das zwölfte Abonnement-Concert war in Folge von M. Hauptmann's Tod dem Gedächtniss desselben geweiht worden und enthielt in seinem ersten Theil nur Compositionen des Entschlafenen, im zweiten Theil aber Stücke, die in irgend einer Weise zu ihm oder zu seiner Todesfeier in Beziehung stehen: eine Symphonie in C-moll von seinem Freund und Lehrer L. Spohr, das *Ave verum* von Mozart (welches vielleicht als Ausgangspunkt und Vorbild von Hauptmann's Kirchenmusikstücken betrachtet werden kann); Seb. Bach's Toccate in F in der Instrumentirung von Esser (wahrscheinlich im Hinblick auf Hauptmann's Verdienst um die Ausgabe der Bach-Gesellschaft gewählt), und zum Schluss den Mendelssohn'schen Chor aus »Paulus«: Siehe wir preisen selig. Die Stücke des ersten Theils waren die bekannten Chöre *Salve regina*, »Die Nacht ist gekommen«, »Nimm mir Alles, Gott, mein Gott«, »Ich und mein Haus, wir sind bereit« — letzterer hier zu Lande bei Trauungen häufig benutzt. Der schöne Klang, der milde Ernst, der treffliche Satz dieser Stücke ist allgemein anerkannt und verfehlten dieselben diesmal ihre Wirkung um so weniger, als die Stimmung des Auditoriums die Empfänglichkeit beförderte. Weniger bekannt wird sein, dass Hauptmann auch eine Oper »Mathilde« geschrieben hat, deren Ouvertüre ebenfalls im ersten Theil gespielt wurde. Eine Opernouvertüre zwischen geistlichen Gesängen konnte gefährlich scheinen, aber der pathetische Charakter derselben, die Tonart (C-moll) u. s. w., verscheuchten sofort die Bedenken der Zuhörer, und es entrollte sich ein Musikstück von tüchtigster musikalischer Gestaltung, was uns die Frage nahe legt, ob die uns unbekannte Oper selber nicht auch würdig sei, einmal ganz auf der Bühne oder bruchstückweise im Concert vorgeführt zu werden. — Die Symphonie von Spohr konnte freilich nur in dieser Zusammenstellung erträglich günstig durchkommen; die beiden ersten Sätze gewinnen durch schöne Klangwirkung, vieles Einzelne frappirt sogar durch Effecte, die noch jetzt von Andern ausgebeutet werden; aber die zwei letzten Sätze sind sehr schwach, theils unedel in der Erfindung, theils schulmeisterlich in der Behandlung der Thematik. Das *Ave verum* wurde zu unserer abermaligen Ueberraschung wieder zweimal gesungen, als ob Mozart es so vorgeschrieben hätte. Der Chor aus Paulus machte zum Schluss die beste Wirkung und rief neuerdings die Frage hervor, warum denn der Gewandhaus-Chor nicht öfter zur Ausführung geistlicher Werke dieses und anderer Componisten herangezogen wird. — Die Aufführung aller Stücke war befriedigend, was bei der Kürze der Vorbereitungszeit besonders anerkannt werden muss.

Feuilleton.

Miscellen.

Aus Briefen von M. Hauptmann.

S. B. Das Hinscheiden Hauptmann's veranlasst uns, wieder in unsern Briefschatz zu greifen, und Einiges daraus mitzutheilen. Der zunächst folgende Passus ist in einem Brief enthalten, der vom 5. October 1857 datirt ist. Die Stelle charakterisirt den damals 65 Jahre alten Mann ganz eigenthümlich, und dürfte namentlich den Concertdirectionen zur Beherzigung zu empfehlen sein:

Unsere Winterconcerte haben gestern wieder angefangen. Ich war nicht ganz wohl und konnte mich nicht entschliessen hineinzugehen. Eroica, Meeresstille und glückliche Fahrt, Es dur-Concert von Beethoven, Arien aus Fidelio und Freischütz, alles vortreffliche und gute Sachen, gut ausgeführt — aber gar zu eingewöhnt, man weiss jede Note, jedes Nötchen, jeden Effect voraus. Ich möchte manchmal zuerst etwas anderes, etwas noch nicht gekanntes, sei es Vergangenheit oder Gegenwart, nicht um dem gekannten und geliebten den Rücken zu wenden, nur um es in einer Umgebung zu sehen. Auch nicht immer höchste Spitzen, ohne Thäler und Hügel. Die Italiener binden ihre Sträusse nur aus Blumen ohne Blätter, und das grüne Laub hebt doch erst die Farbe der Blüthen und ihre Schönheit. Auch für's Publicum wär's gut, dass sie nicht immer nur Bekanntes hier hörten, die Leute verstecken sich in einer dumpfen Bewunderung ohne alles Urtheil, etwas anderes wird ihnen unbequem, weil sie nicht wissen, was sie dazu sagen sollen. Wir haben 28 Concerte und brauchen nicht jeden Winter alle Neune von B. zu hören, es ist in Wahrheit zu viel des Guten. Wo nur Bestes gegeben wird, giebt's kein Bestes mehr. Es darf nicht alle Tage Sonntag sein.

Ein zweite, grössere Stelle findet sich in einem Brief vom 7. November 1859, aus der Zeit der Preisschrift-Frage über die »Fortschritte der Harmonik«, des ärgsten Liszt-Schwindels in Weimar, der Schillerfeier und anderer Tagesereignisse, die Hauptmann in seiner Weise hier berührt. Er spricht zuerst von Liszt:

Die Männerstimmenmesse kenne ich nicht, wenn aber da die Enharmonik auch ihr Wesen darin treibt, so ist's Unsinn. Vor Allem müsste man Vocalmusik und Instrumentalmusik scheiden und die erstere ganz wegthun, wenn überhaupt von Enharmonik nur die Rede sein soll; denn dass man nicht enharmonisch oder gleichschwebend singen kann, muss jeder einigermaassen musikalische Mensch wissen. Man kann nur rein singen oder mit dem Bestreben es zu thun, denn dafür ist eine Bestimmung da, für jede von der Reinheit abweichende Intonation fehlt sie total. Wir wissen das aber, und die Andern wollen es nicht wissen, so muss man sie gehen lassen, denn immer dasselbe zu sagen, hat man doch mehr zu thun. Es wäre aber nichts herausgekommen bei meiner Mitgliedschaft am Preisrichteramt über jene Aufgabe. Der Enharmonik und dem Quintenzirkel konnen sie nicht aus dem Wege gehen, da müsste ich immer nein sagen. Einer gegen Zwei, hätte ich immer müssen Separaterklärungen geben, und wozu alle die Katzbalgerei auf einem Terrain, wo einem überhaupt nicht wohl sein kann.

Jetzt ist aber Alles mit Schillerfeierlichkeit beschäftigt, mit einer Brunst, wie sie der eigentlichen Sache nach nicht ganz natürlich und geheuer ist, da läuft auch einiges Enharmonische mit unter, wo nicht ein x für ein u, aber ein n für ein x, für eine unbekannte wenigstens unbenannte Grösse, gemacht wird. —

Der Tod des guten Spohr hat Sie gewiss auch recht betrübt. Ich war sehr auf die Nachricht vorbereitet; und für den Zustand, in welchem er sich schon seit Jahr und Tag befand, war das Ende ein wünschenswerthes Ich weiss nicht, ob Sie ihn näher oder überhaupt gekannt haben, er war ein edler und wahrhafter Mensch. Er hätte die letzten Jahre, da er nichts mehr leisten konnte, wohl mit Genugthuung auf seine Vergangenheit blicken können, so war's aber nicht; die Gegenwart war ihm ganz freudlos. Wir haben ihn noch diesen Sommer 8 Wochen in Alexanderbad gesehen. Er reiste von da nach Würzburg, einer Aufführung seiner »letzten Dinge« beizuwohnen, die ihm noch viel Freude gemacht hat. Und doch war es ihm auch immer zugleich wieder betrübend, dass er solche Sachen nicht mehr machen könne. — Ihre neue Zeitung wird wohl mit dem neuen Jahr hervortreten, und es ist viel Gutes davon zu erwarten, wenn Sie gute Kräfte dazu gewonnen haben, der Redacteur kann nicht Alles machen; aber die Hauptsache bleibt er doch, wenn er auch nur die Richtung bestimmt, wie der Steuermann am Schiff. Aber Sie werden mehr thun. Meine besten Wünsche für ein segensreiches Gedeihen. — Jetzt wird man von allen Seiten um Schillercompositionen befragt und weiss keine zu nennen ausser den wenigen, die allgemein bekannt sind. Da kommt denn die 9. Symphonie neben die Glocke von Romberg zu stehen, dazu noch Mendelssohn's »An die Künstler« und Rietz' »Dithyrambe« und dann sind wir fertig. Da hätte einer müssen Schillercompositionen auf Speculation und auf den Kauf machen, es wäre ein gutes Geschäft gewesen. Meine erste Composition war »Das Mädchen aus der Fremde« — dann ist mir's nie wieder eingefallen einen Schiller'schen Text zu componiren — doch eins finde ich noch: »Der Eichwald braust«. Romberg hat ausser der Glocke noch »Die Macht des Gesangs«, die, soviel ich weiss, auch gedruckt ist, componirt und dann noch die »Kindesmörderin«, die unbekannt geblieben und auch jetzt, trotz des Verlangens, nicht mehr an den Tag kommen wird. Sollte denn in Weimar nichts Neues entstanden sein?

Kurze Nachrichten.

Gounod's »Romeo und Julie« ist in Cöln aufgeführt worden und hat laut einem Bericht der Cölnischen Zeitung bei der ersten Wiederholung einen »durchschlagenden Erfolg« gehabt. Dass das Publicum in den Theatern längst nicht urtheilsfähig ist, steht fest, daher weder ein »durchschlagender Erfolg«, noch eine »kühle Aufnahme« für den Denkenden maassgebend ist. Der Verfasser jener Kritik versichtet auch auf so viel von dem Prestige einer guten Oper, dass sein Lob wenig genug besagt. Dass jetzt überhaupt wenig gute Opern geschrieben werden, kann keine Entschuldigung oder Rechtfertigung für die Mängel oder Fehler einer bestimmten Oper sein.

Digitized by Google

Herr C. Banck erklärt im »Dresdner Journal«, die Rückkehr zur ersten Lesart der »Müllerlieder« von Schubert sei Unverstand. Die zweite Lesart enthalte entschiedene Verbesserungen. Einen Beweis, oder auch nur einen Beleg giebt er freilich für seine curiose Behauptung nicht, und somit vermag er auch nicht das mindeste von dem zu entkräften, was gegen die zweite Lesart von Leuten gesagt worden ist, deren Autorität zum wenigsten nicht geringer ist, als die des Herrn C. Banck. So z. B. spricht Dr. Ed. Hanslick in der N. fr. Presse 1864 von »vielen wesentlichen Veränderungen, von denen manche — auffallend geschmacklos und geziert — längst den Verdacht der Schubert-Verehrer erregt hatten«. (Ueberfülle an Stoff hindert uns augenblicklich, den interessanten Gegenstand schnell zu erledigen, wir kommen aber längstens in 14 Tagen auf die Sache eingehend zu sprechen. D. Red.)

Im Weihnachts-Concert im Odeon zu München kamen Lachner's D moll-Suite, Schumann's Ouvertüre Scherzo und Finale, Beethoven's Leonoren-Ouvertüre I und verschiedene Gesangsstücke zur Aufführung.

In Weimar wurde eine grosse romantische Oper in fünf Acten »Der Held des Nordens« von C. Götze aufgeführt und günstig aufgenommen.

(Eingesandt.) Stuttgart. Das unter dem Protectorat Seiner Majestät des Königs stehende Conservatorium für Musik hat im vergangenen Herbst, gegenüber einem Abgang von 57 Zöglingen, 118 neu aufgenommen, darunter 32, welche sich der Musik berufsmässig widmen. Der Heimath nach kommen von den neu eingetretenen Zöglingen 59 auf Stuttgart, 12 auf das übrige Württemberg, 6 auf Baden, 1 auf Bayern, 4 auf Preussen, 1 auf Hamburg, 1 auf Oesterreich, 7 auf die Schweiz, 1 auf die Niederlande, 13 auf Grossbritannien, 8 auf Russland, 5 auf Nordamerika. Die Anstalt, welche zu Anfang des Wintersemesters 1866/67 338, zu Ende desselben 347 Zöglinge hatte, zählt deren nun im ersten Winterquartal 1867/68 370, und zwar 103 Schüler und 267 Schülerinnen — eine bisher noch nie erreichte Anzahl. Unter diesen Zöglingen sind 227 aus Stuttgart, 35 aus dem übrigen Württemberg, 15 aus Baden, 9 aus Bayern, 4 aus Hessen, 6 aus Preussen, 3 aus den sächsischen Fürstenthümern, 1 aus Hamburg, 4 aus Oesterreich, 20 aus der Schweiz, 2 aus den Niederlanden, 18 aus Grossbritannien, 13 aus Russland, 11 aus Nordamerika, 2 aus Mittel- und Südamerika. Von der Gesammtzahl der Zöglinge widmen sich 106 (37 Schüler und 69 Schülerinnen) der Musik berufsmässig, nämlich 41 Württemberger (28 aus Stuttgart) und 65 Ausländer, und zwar 15 aus Baden, 6 aus Bayern, 4 aus Hessen, 4 aus Preussen, 2 aus Sachsen-Weimar, 1 aus Hamburg, 1 aus Oesterreich, 15 aus der Schweiz, 7 aus Grossbritannien, 5 aus Russland, 3 aus Nordamerika, 2 aus Mittel- und Südamerika. Der Unterricht wird während dieses Wintersemesters in wöchentlich 414 Stunden durch 21 Lehrer ertheilt. Unter den letztern sind neuestens die Herren Lebert, Pruckner, Speidel und Stark von Sr. königl. Majestät in Anerkennung ihrer verdienstlichen Wirksamkeit durch Verleihung des Professortitels ausgezeichnet worden.

Leipzig. Nach dem officiellen Todtenbericht des Leipziger Tageblatts war M. Hauptmann nicht nur Ehrendoctor der Universität Göttingen, sondern noch Ritter des hannöverschen Guelphenordens, des k. bayerischen Maximiliansordens und des sächsischen Albrechtordens.

— Der hiesige »Männergesangverein« feierte am 12. d. M. sein 25jähriges Bestehen durch ein Concert für geladene Gäste im Gewandhause.

Zeitungsschau.

Stimmen der Presse über M. Hauptmann.

In der Cölnischen Zeitung vom 7. Januar schreibt F. Hiller:

Moritz Hauptmann ist nun auch dahingegangen und mit ihm einer jener seltenen Vertreter der achten Würde eines hohen Künstlerthums. In seinem 76. Lebensjahre ist er den 3. d. M. unerwartet, aber sanft verschieden.

Wenn ich dem trefflichen Mann hier einige Zeilen widme, so sind dieselben nur der liebevollen Erinnerung an ihn geweiht. Einer eingehenden Beleuchtung seiner Leistungen bin ich theilweise gar nicht gewachsen und sie liegt wohl in solchem Augenblick Jedem fern. Nur einige biographische Daten seien mir zu geben erlaubt, zur Orientirung derjenigen, in deren Gesichtskreise der Verewigte nicht gestanden.

In Dresden im Jahre 1792 geboren, von seinem Vater, der Baumeister war, ursprünglich zum Architekten bestimmt, behielt die Neigung zur Musik die Oberhand. Kurze Zeit Schüler Spohr's, wusste ihn dieser, nach einer Zwischenzeit, welche Hauptmann hauptsächlich in Russland verlebte, für Cassel zu gewinnen. Dort blieb er während 20 Jahren Mitglied der Hofcapelle, gelangte aber als Componist und Theoretiker zu einem so bedeutenden Namen, dass er im Jahr 1842 als Cantor an die Thomasschule berufen wurde. Das bald hierauf durch Mendelssohn gegründete Conservatorium gewann ihn als Lehrer für die höhern Fächer der musikalischen Composition und in ihm einen der Hauptträger seines Rufs und Einflusses. Im vergangenen Jahr war es ihm vergönnt, die Feier seiner fünfundzwanzigjährigen Wirksamkeit in Leipzig zu erleben. Seine Gesundheit hatte schon abgenommen und er schrieb mir bei jener Gelegenheit: »Solche Jubiläen müsste man eigentlich in frühern Jahren, anticipirend, feiern dürfen; später zehrt es doch unnütz an der Lebenskraft!« Wir dürfen wohl hoffen, dass trotz dieses Ausspruchs die unzähligen Beweise ehrender Sympathie, welche ihm bei dieser Gelegenheit zu Theil wurden, mehr erhebend als schwächend auf ihn gewirkt haben werden.

Seit Joh. Seb. Bach der Stelle eines Cantors an der Thomasschule eine unsterbliche Weihe gegeben, war Hauptmann gewiss, Alles in Allem genommen, der bedeutendste seiner Nachfolger. Wohl hatten während eines Jahrhunderts tüchtige Componisten, ehrenwerthe Männer jenen erlauchten Posten inne gehabt, aber eine Persönlichkeit von so umfassender Bildung, von so geistiger Reife, von so geläutertem Geschmack, von solcher Schärfe und Klarheit des Urtheils hat sich schwerlich unter ihnen gefunden. Nicht allein mit den Meisterwerken unserer Kunst war Hauptmann, wie es sich von selbst versteht, auf's innigste vertraut, nicht minder war er zu Hause in den Schöpfungen der Poesie und der plastischen Künste. Und so tiefe Studien hatte er in der deutschen Philosophie gemacht, dass er in seinem berühmten Werk »Die Natur der Harmonik und der Metrik« eine Vermählung derselben mit den Gesetzen der Tonwissenschaft anstreben durfte. Seine nicht allzu zahlreichen, aber auf's liebevollste vollendeten Instrumental- und Vocal-Compositionen kennt und liebt die ganze deutsche musikalische Welt.

Nun aber die Persönlichkeit, das Sein und Wesen des Mannes! Der Thomasplatz erinnert nicht an Athen und keine korinthischen Säulen zieren den Eingang zur einstigen Wohnung Sebastian Bach's — aber wenn man in dem von Büchern und Musikalien vollgepfropften Studirzimmer Hauptmann's neben ihm gesessen und eine Stunde mit ihm verplaudert hatte, so ging man mit dem Eindruck von dannen, das moralische Bild eines griechischen Weltweisen in sich aufgenommen zu haben. Diese ruhige Heiterkeit, dieser lächelnde Ernst der Auffassung, diese milde Gerechtigkeit des Urtheils, welche aber keineswegs des attischen Salzes ermangelte! Und wie freundlich nahm er Theil an dem Wirken eines Jeden, dem es Ernst um die Sache war — ermunternd, belehrend, begütigend, beschwichtigend!

Sein eigenes Thun ohne alle Affectation in den Hintergrund drängend, von seinen Productionen nur das gleichsam Abgerungenste sagend, mit der bescheidensten Einfachheit sich bewegend, konnte er doch nicht verhindern, dass man stets als zu einem Höhern zu ihm hinaufblickte. Oft schweigsam, aber nie Unbedeutendes sprechend, einfach und schlicht und dabei würdevoll, ruhig und doch stets geistig bewegt! Man findet, seiner gedenkend, des Lobes kein Ende.

Viele der besten mehrerer Generationen deutscher, englischer, skandinavischer Componisten nennen ihn mit Stolz ihren Lehrer. Unbedeutendere mochten seiner Schärfe und Tiefe vielleicht nicht immer gewachsen sein. Was hätte ein solcher Mann als Kritiker leisten können!*) Man darf zweifeln, ob irgend ein Lebender eine Idee davon giebt. Denn zu dem Wissen und Erfassen, welches er in vollendeter Form zum Ausdruck zu bringen vermochte, kam eine gänzliche Vorurtheilslosigkeit. Aber er war zu friedlichen Gemüths, und seine Anschauungen strebten zu sehr in's Ganze und Allgemeine. In den Briefen an seine Freunde hat er aber Schätze künstlerischer Weisheit ausgestreut. Hoffen wir, dass nicht Alles dem grossen Kreise verloren sein werde, welcher sich damit geistig bereichern könnte.

Darf ich auch von dem edlen Familienleben des herrlichen Mannes sprechen, ohne seiner ausgezeichneten, ihn beweinenden Gattin zu nahe zu treten? Meisterin im Singen und im Zeichnen, war sie ihm nicht allein die treueste Gefährtin, sondern auch zu gleicher Zeit Repräsentantin der beiden Künste, die er vor allem liebte.

Die trauernden Hinterlassenen mögen diese geringen Zeilen als einen einfachen Kranz ansehen, den wir von hier aus dem Verewigten in Wirklichkeit auf den Sarg zu legen nicht im Stande sind. Nach Kränzen des Ruhms hat er nicht gehascht — um so reichlicher werden die der Liebe und Verehrung sein Grab schmücken.

Die »Deutsche Allgemeine Zeitung« schreibt in ihrer Nummer 4:

Gestern Abend verschied nach längerer, wesentlich durch das Alter bedingter Kränklichkeit, aber doch unerwartet schnell ein

*) Hierzu ist zu bemerken, dass Hauptmann doch auch Kritiker gewesen ist, namentlich als Redacteur der Allg. Musik. Ztg. im Jahr 1843. D. Red.

Digitized by Google

Mann, um den man nicht nur hier, sondern weithin trauern wird: Moritz Hauptmann, Cantor der hiesigen Thomasschule. Was er als gelehrter Musiker, als Tondichter, als Lehrer und als Mensch gewesen ist, das darzustellen wird eine würdige grosse und schöne Aufgabe dazu berufener Männer sein und es werden sich viele derselben finden; denn über wenige, die dahingegangen, wird das Urtheil so viel- und einstimmig sein, dass er in allen eben angedeuteten Beziehungen der Grössesten und Edelsten einer gewesen ist, und vielen seiner Verehrer wird es ein Bedürfniss sein, dies auf gebührende Weise auszusprechen.

Hier möge nur das Grösseste und Erhebendste bezeugt sein, dass eine solche Vereinigung von wahrem Verdienst und wahrer Bescheidenheit, wie sie in diesem Mann sich fand, selten unter Menschen zu finden sein wird. Mit der gerechtesten und liebevollsten Anerkennung, die er Andern für ihre Leistungen zollte, war die reinste Verzichtleistung auf eine solche Anerkennung seiner eigenen, die sich nicht aus diesen von selbst ergeben, verbunden, und der Glanz seines Ruhms war auch nicht von dem geringsten Anflug von Eitelkeit getrübt; sicherlich eine grosse, seltene, nicht hoch genug zu würdigende Erscheinung auf dieser Erde.

ANZEIGER.

[9] Neuer Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Schubert, Franz, Lieder und Gesänge, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Erster Band. Dreissig Lieder von Goethe. Einzel-Ausgabe.

Nr. 1.	Erlkönig. (Ballade)	4½ Ngr.
- 2.	Gretchen am Spinnrade. (Aus Faust)	3 -
- 3.	Schäfers Klagelied	3 -
- 4.	Meeresstille	1½ -
- 5.	Heidenröslein	1½ -
- 6.	Jägers Abendlied	1½ -
- 7.	Wanderers Nachtlied	1½ -
- 8.	Rastlose Liebe	3 -
- 9.	Nähe des Geliebten	1½ -
- 10.	Der Fischer. (Ballade)	1½ -

[10] Verlag von

J. Rieter-Biedermann

in Leipzig und Winterthur.

Danse des Sylphes

de la

Damnation de Faust

de

Hector Berlioz

transcrite pour le Piano

par

François Liszt.

Pr. 20 Ngr.

Marche des Pélerins

de la Sinfonie

Harold en Italie

de

Hector Berlioz

transcrite pour le Piano

par

FRANÇOIS LISZT.

Pr. 1 Thlr.

Marche au Supplice

de la Sinfonie fantastique (Episode de la Vie d'un Artiste)

de

HECTOR BERLIOZ

transcrite pour le Piano

par

François Liszt.

Pr. 25 Ngr.

[11]

Studien-Werke

aus dem Verlage von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

A. **Pianoforte.**

Bergson, Michel, Op. 60. Les Caractéristiques. Etudes de Style et de Perfectionnement. Cah. 1. 1 Thlr. Cah. 2. 25 Ngr.
Adoptées aux Conservatoires de Berlin et Genève.

Brahms, Joh., Op. 35. Studien. Variationen über ein Thema von Paganini. Heft 1. 2. à 1 Thlr.

Egghard, Jul., Op. 84. Douze Etudes de moyenne difficulté. Cah. 1. 25 Ngr. Cah. 2. 1 Thlr.

Kirchner, Th., Op. 9. Präludien. Heft 1. 2. à 1 Thlr. 5 Ngr.

Köhler, L., Op. 60. Immerwährende Etuden in Doppelpassagen für den Clavierunterricht als technische Grundlage zur Virtuosität. 1 Thlr.
Eingeführt in der »Neuen Academie der Tonkunst« und im »Stern'schen Conservatorium« in Berlin.

—— **Op. 63. Clavier-Etuden** für Geläufigkeit und gebundenes Spiel zur gleichen Uebung beider Hände. Heft 1. 20 Ngr. Heft 2. 1 Thlr. 5 Ngr.
Eingeführt in der »Neuen Academie der Tonkunst« und im »Stern'schen Conservatorium« zu Berlin.

—— **Op. 94. Sechs melodische Salon-Etuden.** Heft 1. 2. à 22½ Ngr.
Eingeführt im »Stern'schen Conservatorium« zu Berlin.

Krause, Anton, Op. 9. Zwölf Etuden in gebrochenen Accorden. Heft 1. 22½ Ngr. Heft 2. 25 Ngr.
Angenommen am Conservatorium zu Leipzig.

B. **Gesang.**

Panofka, Henri, Op. 85. Vingt-quatre Vocalises progressives dans l'Etendue d'une Octave et demie pour toutes les voix, la voix de basse exceptée. Cah. 1. 1 Thlr. 5 Ngr. Cah. 2. 1½ Thlr.
Adoptées par les Conservatoires de Prague et Vienne.

—— **Gesangs-ABC.** Vorbereitende Methode zur Erlernung des Ansatzes und der Feststellung der Stimme zum Gebrauch in Seminarien, Gesangschulen, Gymnasien und Instituten. 25 Ngr.
Eingeführt an den Conservatorien zu Prag und Wien.

Röhr, Louis, Op. 25. Materialien für technische Studien im Gesang zum Gebrauch in Gesangschulen und beim Privatunterrichte. 1 Thlr. 7½ Ngr.

C. **Violoncell.**

Büchler, Ferd., 24 Studien mit theilweiser willkührlicher Begleitung eines zweiten Violoncells. Heft 1. 2. à 1 Thlr. 10 Ngr.
Eingeführt an dem Conservatorium zu Wien.

D. **Orgel.**

Bach, Joh. Seb., Die Kunst der Fuge. Für die Orgel übertragen und zu Studienzwecken mit genauer Bezeichnung des Vortrags, sowie der Manual- und Pedal-Applicatur versehen von G. Ad. Thomas. Heft 1. 1 Thlr. Heft 2—6 à 22½ Ngr.

[12] Die Musikalienhandlung von

Robert Seitz in **Leipzig**

Petersstrasse Nr. 14

empfiehlt sich zur Besorgung von Musikalien etc. unter den billigsten Bedingungen.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 22. Januar 1868. **Nr. 4.** III. Jahrgang.

Inhalt: Ueber die Bearbeitung der Bach'schen Matthäus-Passion durch Rob. Franz. II (Fortsetzung). — Recensionen (Bücher). — Berichte aus Wien, Stettin und Stuttgart. — Feuilleton (Kurze Nachrichten. Zeitungsschau). — Anzeiger.

Ueber die Bearbeitung der Bach'schen Matthäus-Passion durch Rob. Franz.

Ein Vortrag, gehalten in der musikalischen Section der Schlesischen Gesellschaft für vaterländische Cultur zu Breslau von Julius Schaeffer.

II.

(Fortsetzung.)

Ueber die Begleitung der Recitative des Evangelisten und der Neben-Personen kann ich mich kurz fassen. Sie ist dem Flügel überwiesen. Die Gründe, welche in der Vorbemerkung für diese Wahl angeführt werden, sind überzeugend; der eine, dass nach den historischen Forschungen jene Recitative auch zu Bach's Zeiten am Flügel begleitet worden, mag allein schon hinreichen, jede andere Wahl auszuschliessen. Ob das Herkommen, getheilte Celli zu verwenden, ältern Datums ist, oder erst zu der Zeit aufkam, als das Clavier aufhörte ein integrirender Bestandtheil des Orchesters zu sein, wage ich hier nicht zu entscheiden, neige aber zu letzterer Annahme. Ich billige es deshalb auch nicht, wenn in neuern Clavier-Auszügen das Accompagnement zu den Recitativen, die Cello-Weise nachahmend, in tiefer Lage gehalten ist. Die von Franz ausgesetzte Begleitung ist durchaus claviermässig; sie verlangt eine weise Benutzung des Pedals, wodurch der sonst leicht spitze und trockene Ton etwas Schwebendes, Hallendes erreicht. Die Bach'sche Generalbass-Vorschrift ist gewissenhaft befolgt worden; wo sich etwa eine kleine Abweichung von derselben vorfindet (einigemal z. B. ist für den Quint-Sext-Accord der einfache Sext-Accord gesetzt worden), da liegt das ausgelassene Intervall meist in der Singstimme, oder es waren höhere Rücksichten der Stimmführung maassgebend.

Einigemal hat Franz an Stelle der Flügel-Begleitung das Quartett der Holzbläser eingeführt. Es sind folgende vier ganz besonders ausdrucksvolle Stellen: 1) in Nr. 24 »und fing an zu trauern und zu zagen«; 2) in Nr. 27 »und betete«; 3) in Nr. 61 »dass sie ihn kreuzigten«; und 4) in Nr. 71 die Worte *»Eli, Eli, lama asabthani«* und ihre Verdolmetschung durch den Evangelisten.

Der Eindruck, welchen diese Neuerung bei unserer Breslauer Aufführung machte, war, soviel ich bemerken konnte, ein günstiger. Dennoch dürfte diese Weise wenigstens bei der letzten Stelle anzufechten sein. Die Worte *»Eli, Eli, lama asabthani«* sind die einzigen, welche der sonst bei allen Reden Christi angewendeten Begleitung durch das Streichquartett entbehren. Gerade hierin hat man allgemein einen feinen Zug der Bach'schen Meisterschaft zu finden geglaubt. Der Heiligenschein ist gewichen; in seiner ganzen Gott-Verlassenheit, in der niedrigsten Menschengestalt schwebt hier der Heiland vor unsern Augen. Das Accompagnement durch Blasinstrumente erhebt den musikalischen Ausdruck aber sogleich wieder in eine höhere Sphäre und scheint deshalb nicht ganz angemessen, und noch weniger bei der Verdollmetschung dieser Worte durch den Evangelisten. Wer irgend an der Franz'schen Behandlung dieser Stellen Anstoss nimmt, wird übrigens leicht den den Blasinstrumenten überwiesenen Satz in die Clavierstimme eintragen können.

Ausser diesen Stellen ist noch in Nr. 73 der Schilderung des Erdbebens zu gedenken. Dasselbe ist im grossartigen Stil instrumentirt. Anfangs werden die Bassfiguren, welche das Zerreissen des Vorhangs schildern, durch kurze blitzartige Accorde der Clarinetten, Fagotte und der Orgel begleitet. Bei den Worten »und die Erde erbebete« treten die übrigen Streichinstrumente *tremulando*, die Posaunen mit *pianissimo* ausgehaltenen Accorden, die Pauken dumpf wirbelnd hinzu, während die Clarinetten und das zweite Fagott sich mit den gehaltenen Tönen der Posaunen vereinigen, Flöten, Oboen und erstes Fagott aber im Verein mit der Orgel die blitzartigen Accorde fortsetzen. Die instrumentale Wirkung ist eine ganz bedeutende. Aber die Begleitung muss sehr gedämpft gehalten werden, wenn die Stimme des Evangelisten nicht erdrückt werden soll. Aus diesem Grund habe ich mir erlaubt, bei den Worten »die da schliefen«, da der Sänger bis zum tiefen *es* hinabschreiten muss, das von Franz vorgeschriebene *crescendo* in ein *decrescendo* zu verwandeln und das *crescendo* schon einen Takt früher eintreten zu lassen.

Digitized by Google

Wie man auch über diese Bearbeitung denken mag, darin stimmen gewiss die Meisten überein, dass hier die Flügelbegleitung keineswegs ausreicht. Ob Bach hier ausnahmsweise die Orgel zu Hilfe genommen hat? Weder die Partitur noch die Originalstimmen enthalten hierüber irgendwelche Andeutung. Mosewius in seiner Schrift über die Passion hält den 16– und 32–Fuss einer Orgel »allenfalls mit der Bembe angewendet« für unumgänglich nothwendig und glaubt, dass die Wirkung dieser Stelle, wie sie offenbar (?) Bach gemeint habe, eine weit grossartigere und keine durch äusserlich herbeigeführte Effecte eindringliche sein müsse. Dabei sagt er uns aber nicht, ob die Orgel blos die Bassfiguren mitzuspielen, oder ob sie auch accordlich einzugreifen habe, und gesteht schliesslich doch, dass selbst mit dieser Unterstützung die Absicht, wie er sie sich ausgeführt denke, nur nach unzähligen Versuchen und Uebungen möglich werden würde, deren Erfolge er noch dazu als »fragliche« bezeichnet. Er habe deshalb, wenn auch ungern, das Erdbeben nach Mendelssohn's Beispiel vierstimmig ausgesetzt und mit dynamischen Druckern und sonstigem Effectschmuck versehen.

Die Franz'sche Bearbeitung des Erdbebens wurde vom Publicum und von der Kritik allgemein beifällig aufgenommen.

Ich wende mich nun zu dem wichtigsten und wesentlichsten Theil der Franz'schen Bearbeitung: zu der Ausführung des Accompagnements in den Solo-Nummern. War das bisher Geschilderte meist unwesentliche Verstärkung, wie bei den Chören, oder einfache Ausschreibung der Generalbassschrift, wie bei den Recitativen des Evangelisten, so liegt nun in den Solostücken eine künstlerische Arbeit vor, von der ich oben sagte, dass sie beinahe der freien Production gleich zu achten sei. Unter allen Künstlern der Gegenwart wüsste ich keinen, der so wie Franz durch seine innerste Natur gleichsam prädestinirt für die Bearbeitung der Bach'schen Werke wäre. Es ist schon des Oeftern gesagt worden, dass es hauptsächlich Bach'scher Geist ist, welcher, den Franz'schen Genius nährend und sich ihm assimilirend, jene zahlreichen duftigen Liederblüthen trieb, von denen gerade jetzt wieder ein üppiger Frühling hervorschiesst. Was Wunder, wenn es nun den Künstler mächtig zog, das, was er aus jener unversiegbaren und unerschöpflichen Quelle sich zum innersten Eigenthum umbildete, seinem Ursprung wieder zurückzugeben? Die Franz'schen Bearbeitungen sind Werke der Pietät, die es über sich gewinnen konnte, den Drang zu eigener Production jahrelang zu unterdrücken; die es nicht für unwerth einer Lebensaufgabe hielt, jene ewig glänzenden Meisterwerke einer unerreichten Kunst durch Ausführung der Ziffernschrift der Nachwelt vollständig vor Augen zu stellen. Schon oben wurde bemerkt, dass der Möglichkeiten für diese Ausführung mehrere sind. Fern sei es daher, zu behaupten, dass nun auch Alles, wie es von Franz hingestellt ist, so und nicht anders sein müsse, und es soll keineswegs eine Geringschätzung der Arbeiten Anderer darin liegen, wenn ich von Franz sage, dass seine Pietät überall von dem richtigen Vermögen begleitet war, und die von ihm gewählte Weise der Ausführung sich so treu dem Bach'schen Ausdruck anschliesst, so stilgerecht mit demselben sich verwebt, dass es demjenigen, welcher die Original-Partitur nicht zur Vergleichung heranzieht, schwer werden dürfte zu unterscheiden, welche Wendung Bach und welche Franz angehört. Man mag an Einzelheiten Ausstellungen machen, diese oder jene Wahl der Zusatzinstrumente anfechten, ja man mag so weit gehen, in mancher reichern Ausführung ein Hinausgehen über die Bach'schen Intentionen zu erblicken: — was den Kern und das Wesen der Ausführungen anbetrifft, so wird man zugestehen müssen, dass sie den Bach'schen Andeutungen wenigstens nicht widersprechen, überall aber Bach'schen Geist athmen: wie denn jener Reichthum, der uns mit einer Fülle blühenden Details überschüttet, ja ein ächt Bach'scher Zug ist. — Kurz — überall zeigt uns Franz den gewissenhaftesten Ernst, seine eigene Individualität hintanzusetzen, um denjenigen Anforderungen, die etwa Bach selber an seinen Accompagnateur stellen musste, gerecht zu werden. Klingt uns trotzdem hie und da etwas specifisch Franzisches entgegen, so wolle man bedenken, dass wir allzumal Menschen sind, und es selten Einem gelingt, seine Individualität ganz zu verleugnen.

Die Solosätze, zu denen auch diejenigen zählen, welche mit Chorsätzen durchflochten sind, gruppiren sich in drei Classen, nämlich:

1) in solche, welche schon Bach mit einem vollstimmigen Accompagnement versehen hat;
2) in solche, welche ausser der Singstimme und dem Continuo noch ein oder zwei concertirende Instrumente haben, und
3) in solche, bei welchen ausser der Singstimme nur der Continuo vorhanden ist.

Bei der ersten Classe dürfte man versucht sein, jede instrumentale Zuthat für überflüssig zu erachten, und in der That sind auch mehrere hierher gehörige Stücke von Franz ganz unverändert belassen worden, nämlich Nr. 33 das Duett »So ist mein Jesus nun gefangen«, Nr. 36 die Alt-Arie mit Chor »Ach, nun ist mein Jesus hin« (der Zusatz der Blasinstrumente bezieht sich hier allein auf den Chor), Nr. 58 die Sopran-Arie »Aus Liebe will mein Heiland sterben« (in welcher nur zwei Clarinetten an die Stelle der nicht mehr gebräuchlichen *Oboi da caccia* gesetzt sind), Nr. 65 das Recitativ »Ja freilich will in uns« (nur ist hier die *Viola di Gamba* in Violoncello umgewandelt, und das Arpeggio ausgeschrieben worden), Nr. 74 das Recitativ »Am Abend da es kühle war« und Nr. 77 das Recitativ mit Chor »Nun ist der Herr zur Ruh' gebracht«. Betrachtet man diese Stücke näher, so wird man freilich in dem Bach'schen Accompagnement nirgends eine Lücke entdecken. Anders verhält es sich mit den übrigen hierher gehörenden Nummern; da finden sich jedesmal Stellen,

Digitized by Google

oft nur zwei oder drei, vor, an welchen die begleitenden oder concertirenden Instrumente schweigen, und der bezifferte Continuo die Singstimme allein unterstützt. Meistens sind es die Schlusswendungen der Hauptabschnitte. Offenbar sollte an solchen Stellen der Singstimme grössere Freiheit im Tempo gestattet sein, der nachzugeben dem Accompagnateur am Flügel oder an der Orgel natürlich leichter fiel (denn dass diese Stellen ohne ausfüllendes Accompagnement hätten bleiben sollen, ist nicht denkbar). Uebernehmen nun Orchesterinstrumente das Accompagnement, so würde sich ihr plötzliches Hineinschneien bei den wenigen kurzen Momenten wunderlich genug ausnehmen. Es ist daher durchaus gerechtfertigt und ein feiner Zug der Franz'schen Bearbeitung, dass diese Instrumente sich von vornherein an den betreffenden Stücken betheiligen.

Greifen wir gleich den eclatantesten Fall heraus. In der berühmten Arie Nr. 48 »Erbarme dich« findet sich neben der concertirenden Solo-Geige ein accompagnirendes Streichquartett, aber es sind auch drei Stellen vorhanden, jedesmal von der Ausdehnung nur eines Taktes, wo blos der Continuo gesetzt ist und also eine Ausfüllung nothwendig erscheint. Franz hat diese Ausfüllung den Clarinetten und Fagotten übertragen, sie nun aber auch gleich von Anfang an mit auftreten lassen. Es geschieht dies zuerst in der discretesten Weise mit leise orgelmässig ausgehaltenen Accorden; weiterhin aber gestaltet sich die Theilnahme lebendiger zu polyphoner Führung, und ich mache besonders aufmerksam auf den Wechselgesang zwischen erster Clarinette und erstem Fagott beim Beginn des Mittelsatzes »Schaue hier« und später auf das leise Emportauchen des Hauptthemas in der ersten Clarinette. Uebrigens gilt recht eigentlich von dieser Bearbeitung jener schon öfter angeführte Satz der Vorrede, dass »der vorgeschlagene Satz nur den fernen Hintergrund der Orgel vertreten soll« etc. Den Bläsern ist bei dieser Arie die äusserste Zurückhaltung anzuempfehlen, wie ja auch Bach für das begleitende Streichorchester durchweg *pianissimo* vorgeschrieben hat. Geschieht dies, so darf man sich einer schönen und reichen Wirkung dieser Nummer versichert halten.

Das im Original der Continuo-Stimme beigefügte »*pizzicato*« hat Franz weggelassen und dafür die auch bei Bach übliche Strichbezeichnung: angewendet, wahrscheinlich auf Grund einer Bemerkung in der Vorrede der Ausgabe der Bach-Gesellschaft. Es heisst daselbst: in vielen Bach'schen Stücken könne die Bezeichnung »*pizzicato*« nicht ausgeführt werden, weil in der Continuo-Stimme gehaltene Töne vorkämen, die man sich doch nicht anders, als *col arco* gespielt, denken könne; vermuthlich habe Bach ein »*staccato*« gemeint, obgleich »*pizzicato*« auch in den ältesten Lehrbüchern immer als »mit den Fingern gerissen« erklärt werde. Diese Bemerkung scheint mir nicht ganz zutreffend. Der Continuo wurde ja, wie oben gesagt ist, nicht allein von den Saiteninstrumenten, sondern auch auf dem Flügel und auf der Orgel ausgeführt; erstere konnten also, wenn die Geltung der gehaltenen Töne durch die letztern gewahrt wurde, sehr wohl *pizzicato* spielen. Bliebe die Mitwirkung des Flügels und der Orgel ausgeschlossen, dann müsste freilich das *pizzicato* der Bässe an den betreffenden Stellen eine Modification erleiden. In unserer Arie liegt jedoch keine Veranlassung zur Ausschliessung des *pizzicato* vor, weil der Continuo mit der einzigen Ausnahme einer Fünfachtel-Note am Schluss der Einleitung gar keine gehaltenen Töne enthält. Die verschiedenen Proben, die ich bei unserer letzten Aufführung und früher angestellt habe, liessen mich den *Pizzicato*-Vortrag der Bässe vorziehen; die leidenschaftlich auf- und niederwogende Bewegung der Solo-Geige und Singstimme, der schwankende Gang der sanft klagenden Geigenstimmen empfängt durch das gleichmässige *pizzicato* nicht nur den belebenden Pulsschlag, sondern auch Maass und Stütze.

Ganz ähnlich wie in Nr. 48 verhalten sich die von Franz zugesetzten Blasinstrumente in der Arie für Bass Nr. 51 »Gebt mir meinen Jesum wieder«. Auch hier findet sich neben einer concertirenden Solo-Geige ein accompagnirendes Streichorchester, aber die Lücken sind hier häufiger und länger, und die Bläser gewinnen daher mehr Spielraum.

In der Sopran-Arie Nr. 12 »Blute nur« verlangt der erste Theil, bei Bach durchweg von zwei obligaten Flöten und dem Streichorchester vollstimmig begleitet, eine anderweitige Ausfüllung nicht nothwendig, wohl aber der zweite, da hier der Singstimme und der mit ihr im Einklang gehenden Flöte nur der bezifferte Continuo untergelegt ist. Auch hier sind Clarinetten und Fagotte zur Ausfüllung gewählt worden, und da sie einmal da waren, schien es passend, sie nicht den ganzen ersten Theil hindurch pausiren, sondern auch hier schon an geeigneten Stellen in discreter Weise mitspielen zu lassen.

Die Arie Nr. 75 »Mache dich mein Geist bereit« verdient eine besondere Erwähnung. Auch hier findet sich vollständiges Accompagnement durch das Streichorchester vor, und Bach hat noch die erste und zweite Geigenstimme durch zwei *Oboi da caccia* verstärkt. Diese beiden Instrumente mussten durch andere ersetzt werden. In seiner Vorrede sagt Franz, dass er die intendirte Klangwirkung der *Oboi da caccia* nur durch die Combination zweier Oboen und zweier Clarinetten zu erreichen geglaubt habe. Diese Combination ist aber vielmehr als eine gegenseitige Ablösung der beiden Instrumentenpaare in dem Vortrag der Originalstimmen zu verstehen, so zwar, dass die Clarinetten die tiefern, die Oboen dagegen die höhern Lagen übernehmen, wo dann jenen mehr die ruhigen Noten, diesen die bewegtern zufallen. Zu diesen vier Instrumenten treten noch die Fagotte, und das sechschörige Blasorchester dient nun zugleich zur Ausfüllung des Generalbasses, der auch in dieser Arie an einzelnen Stellen die Singstimme

Digitized by Google

allein zu begleiten hat. Dies Alles ist äusserst geschickt gemacht; da ich aber genöthigt war, diese Arie wegzulassen, so konnte ich auch über die Klangwirkung derselben kein Urtheil gewinnen.

In diese Rubrik gehören endlich noch die beiden Recitative Nr. 28 »Der Heiland fällt« und Nr. 61 »Erbarm' es Gott«, welche bei Bach mit vollständigem Streichorchester begleitet werden. Die hinzugefügten Clarinetten und Fagotte geben dem Continuo die zugehörenden Accorde; das leise Erklingen derselben in Nr. 61 zu den punktirten, die Geisselhiebe schildernden, Rhythmen der Geigen macht einen orgelmässigen, schönen Effect.

(Schluss folgt.)

Recensionen.

Bücher.

Thematisches Verzeichniss der im Druck erschienenen Werke von L. v. Beethoven. Zweite vermehrte Auflage. Zusammengestellt und mit chronologisch-bibliographischen Anmerkungen versehen von G. Nottebohm. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Wer nur irgend in's Einzelne genauer eingehende Untersuchungen über Geschichte der Musik angestellt hat, wird es empfindlich gespürt haben, dass es auf diesem Gebiet noch fast gänzlich an zuverlässigen und bequemen Hülfsmitteln der Forschung fehlt, woran in den meisten Disciplinen kein Mangel ist. Fast an jedem Punkt muss man von vorn anfangen, sich nicht ohne Mühe orientiren und das Material zusammenbringen; nur in einzelnen Fällen, wo ein Detailforscher vorgearbeitet hat, findet man Rath und Hülfe. Das macht natürlich die Arbeit nicht nur unbequem und zeitraubend, sondern auch unsicher, denn gewisse Voraussetzungen muss am Ende jeder für seine Untersuchungen gelten lassen. Zu den Vorarbeiten, welche ganz vorzugsweise nothwendig und, wenn sorgfältig gemacht, dankenswerth sind, gehören die bibliographischen; sie bilden das Fundament und den Ausgangspunkt für die Ermittlung vieler wichtigen Fragen und sind am wenigsten rasch und für einen bestimmten Fall zu erledigen. Gerade hiermit sieht es auf musikalischem Gebiet höchst misslich aus. Die ganze Einrichtung des Musikhandels, die heillose, aber wie es scheint nicht zu beseitigende Gewohnheit, bei Musikalien das Jahr der Publication, neuer Auflagen und ähnliche bibliographische Cardinalpunkte zu verschweigen, bietet ausserordentliche Hindernisse dar. Eine andere Schwierigkeit liegt in dem Umstand, dass musikalisch-bibliographische Verzeichnisse, wenn sie nützen sollen, die Themata im Notendruck angeben müssen, was die Herstellung erschwert und vertheuert. Erst in neuester Zeit hat man angefangen, die literarischen Bedürfnisse durch zweckmässige thematische Verzeichnisse zu befriedigen.

Eine der ersten Leistungen dieser Art war die im Jahr 1851 erschienene erste Auflage des thematischen Verzeichnisses von Beethoven's Werken. Sie verfolgte einen wesentlich praktischen Zweck und wollte vornehmlich dem Bedürfniss des Musikhandels genügen. Die Notirung der Themata machte es möglich, jede Composition Beethoven's mit Sicherheit zu erkennen und zu bezeichnen; ausserdem waren alle Ausgaben und Arrangements mit Angabe der Verleger und Preise zusammengestellt. Die Vollständigkeit und Genauigkeit der Angaben, die Zweckmässigkeit der Einrichtung machten dieses Verzeichniss auch über den nächsten Zweck hinaus zu einem äusserst willkommenen Hülfsmittel, wiewohl dasselbe absichtlich von allem Eingehen auf die wissenschaftlichen Fragen bibliographischer und historischer Natur absah. Aehnlich angelegte und ausgeführte Verzeichnisse anderer Componisten sind diesem ersten gefolgt.

Aber auch die Fragen von höherer Bedeutung wurden in's Auge gefasst. Köchel's im Jahr 1862 erschienenes Verzeichniss von Mozart's Compositionen ist nicht allein das erste wissenschaftliche Werk auf diesem Gebiet, es wird ein Muster hingebender Forschung und sorgsamer Ausführung bleiben. Es stellte sich nicht allein die Aufgabe, in einem vollständigen Inventarium sämmtliche Compositionen Mozart's, soweit eine Kunde vorlag, mit Angabe der Themata zu constatiren und zu signalisiren, sondern durch die auf umsichtiger Erwägung begründete chronologische Anordnung eine Uebersicht der künstlerischen Entwicklung Mozart's zu begründen, zugleich alles mit den erforderlichen Nachweisen zu belegen. Da Mozart's Compositionen zum grössten Theil ungedruckt sind, so bilden sie den Haupttheil des Buchs und bestimmten die Ausführung desselben; vollständige Angabe der gedruckten Ausgaben und Arrangements lag nicht im Plan. Sie würde auch nicht annähernd zu erreichen und nicht von dem praktischen Interesse wie bei Beethoven sein.

Für diesen fasste die höheren Gesichtspunkte Alex. W. Thayer in's Auge, dessen chronologisches Verzeichniss der Werke Beethoven's (1865) die ersten Resultate seiner gründlich eingehenden Studien darbot. Es war ihm um die chronologische Fixirung der Beethoven'schen Werke ihrer Entstehung oder doch ihrer Publication nach zu thun; mit Scharfsinn und Besonnenheit hat er die mit grossem Fleiss zusammengebrachten Hülfsmittel benutzt und eine Reihe neuer Zeitbestimmungen und anderer interessanter Thatsachen mitgetheilt. Bei der so gestellten Aufgabe bildeten die ungedruckten Werke ein wesentliches Augenmerk, wiewohl dieselben bei Beethoven an Zahl und Bedeutung nicht so schwer in's Gewicht fallen. Von diesen sind die Themata notirt, übrigens hat Thayer darauf verzichtet, dieselben in Noten anzugeben. Dieser Umstand, sowie die ungleiche Behandlung und nicht durchgehend bequeme Einrichtung beeinträchtigen die Brauchbarkeit des bedeutenden Buchs in etwas.

Eine neue Auflage des thematischen Verzeichnisses konnte sich den höhern Anforderungen nicht entziehen. Mit der Bearbeitung derselben wurde Herr G. Nottebohm beauftragt, der schon als eifriger Helfer bei der Gesammtausgabe Gelegenheit gefunden hatte, sich mit dem handschriftlichen und gedruckten Material vertraut zu machen, und namentlich durch seine Arbeiten über Beethoven's Studien und ein Skizzenbuch Beethoven's bewährt hat, dass er dem mit dem mühsamsten Fleiss durchforschten Material durch kritischen Scharfblick sichere Resultate abzugewinnen versteht. Das Buch, welches auch in der neuen Auflage dem praktischen Zweck dienen soll, zeigt im Wesentlichen die alte Einrichtung, wiewohl im Einzelnen überall gebessert worden ist. Zuerst werden die Werke mit Opuszahl der Reihe nach Op. 1 bis Op. 138 aufgezählt, dann folgen die Werke ohne Opuszahl in Abtheilungen zusammengestellt, für Orchester, für Pianoforte, für Gesang; ein Anhang bringt eine Uebersicht untergeschobener und zweifelhafter Compositionen, Schriften über Beethoven und Porträts. Leider hat die beabsichtigte dritte Abtheilung, welche ein vollständiges thematisches Verzeichniss der ungedruckten Compositionen umfassen sollte, unausgeführt bleiben müssen. Hindernisse, welche zu besiegen nicht in der Macht des Herausgebers stand, machten es unmöglich einen sehr wesentlichen Theil der ungedruckten Werke in dieser Weise zu verzeichnen, und eine lückenhafte und ungenaue Zusammenstellung wäre in jeder Hinsicht unbefriedigend gewesen; die Erfüllung dieses frommen Wunsches musste daher bessern Zeiten überlassen bleiben. Das Verzeichniss selbst ist, was Richtigkeit, Vollstän-

Digitized by Google

digkeit, Anordnung, Angabe der Themata anlangt, von Grund aus selbständig revidirt worden, und die Erfolge liegen überall für den Nachprüfenden zu Tage. Auch die Angabe der Ausgaben ist natürlich durchgehends berichtigt und vervollständigt worden; hier ist aber auch Manches, das völlig antiquirt und bedeutungslos geworden war, gestrichen und dadurch die Uebersichtlichkeit gefördert. Eine wesentliche Bereicherung hat der bibliographische Apparat dadurch erfahren, dass durchgehends der Titel der ersten Ausgabe vollständig und buchstäblich mit den nöthigen Angaben über Verlagsnummer, Format u. dgl. mitgetheilt worden ist, wie man es sonst bei bibliographischen Werken gewohnt ist, wie es aber bei Musikalien noch nirgend versucht ist. Daneben gehen Angaben über die Manuscripte der einzelnen Compositionen, soweit sie noch zu ermitteln waren. In beiderlei Hinsicht ist es den unermüdeten Bestrebungen des Herausgebers gelungen, ein weit umfassenderes Material zu benutzen, als es Thayer zur Verfügung stand, was natürlich nicht ohne Einfluss auf die Zeitbestimmungen geblieben ist. Denn ein Hauptaugenmerk des Herausgebers war es, die Zeit der Entstehung und Publication für die einzelnen Werke genau und sicher zu bestimmen, und auch hier sind erhebliche Fortschritte durch ihn gemacht. Mit der grössten Gewissenhaftigkeit unterscheidet er, wann ein Werk componirt, wenn es druckfertig gewesen oder aufgeführt worden, wann es erschienen, wann das erschienene angezeigt sei. Um diese Data festzustellen, hat der Herausgeber keine Mühe gespart und alle verschiedenen Quellen je nach ihrer Art zu Rathe gezogen, die bestimmten Angaben Beethoven's auf den Autographen, Andeutungen in Briefen, Anzeigen in Zeitungen und Zeitschriften, gelegentliche Notizen. Er musste sich begnügen, die von ihm ermittelten Resultate kurz und knapp auszusprechen, für die Darlegung von Belegen und Beweisführungen war hier kein Raum; hoffentlich bleibt er uns die Mittheilung so mancher interessanten Erörterung nicht schuldig. Ein chronologisches Register giebt eine bequeme Uebersicht über die Thätigkeit Beethoven's und bietet das Complement zu den nach der Opuszahl zerstreuten Angaben. Ein Register der Personen, welchen Beethoven seine Werke dedicirt hat, giebt auch über diesen Kreis eine Uebersicht.

Einzelheiten aus einem solchen Werk anzuführen würde nichts nützen; die Tüchtigkeit der Arbeit, der Reichthum an Daten, die Bequemlichkeit der Anordnung sichern ihm die Verbreitung und Anerkennung, welche es verdient.

Otto Jahn.

Berichte.

Wien. × Joachim und Rubinstein haben Wien verlassen. Beide gaben vollbesuchte Abschiedsconcerte im grossen Redoutensaal. Joachim spielte sein neues Concert in G-dur, dessen Totaleindruck jenen des schwungvolleren »ungarischen« Concerts nicht erreichte, und das Violinconcert von Beethoven, dieses, sowie auch das Recitativ und Adagio von Spohr mit hoher Vollendung. Als Zwischennummer sang Dr. Kruckel, dessen schöne Baritonstimme schon vielfache Anerkennung gefunden, eine effectvoll gearbeitete »Ossian-Scene« von dem eben anwesenden französischen Componisten Th. Gouvy. Eine Symphonie desselben in F-dur, die in Rubinstein's letztem Concert zur Aufführung gelangte, errang als geschickte Mache eines gewandten Componisten einen sogenannten Ehrenerfolg. Rubinstein selbst spielte sein drittes Clavierconcert und jenes in G von Beethoven, ausserdem noch mit unermüdlicher Ausdauer einen Theil der Kreisleriana von Schumann, ein Nocturno von Chopin, die Transcription des Marsches aus den Ruinen von Athen und noch mehrere Zugaben. Die Ballade aus der Oper »Feramors« von Herrn Walter gesungen, zog ohne nachhaltigen Eindruck vorüber. — In dem vierten Quartettabend Joachim's wurde das Streichsextett von Brahms producirt (welches? D. R.) und gefiel abermals ausnehmend; eine Sonate von Mozart, der Clavierpart von Epstein sehr schön ausgeführt, und Beethoven's Amoll-Quartett (Op. 132) schlossen diesen interessanten Cyklus in würdiger Weise ab. — In dem dritten Hellmesberger'schen Quartett gelangte als Novität ein Trio von Brahms für Clavier, Violine und Horn zur Aufführung, dessen äusserer Erfolg diesmal ein getheilter war, bei wiederholter Vorführung aber sich günstiger gestalten wird. Der Componist spielte den Clavierpart und wurde am Schluss wiederholt gerufen. In dem vierten Quartettabend hörten wir das D-Concert von Seb. Bach, in welchem Fräul. Joël die Clavierstimme in befriedigender Weise ausführte.

Der Orchesterverein der Gesellschaft der Musikfreunde veranstaltete unter Leitung des artistischen Director Hellmesberger sein erstes Concert. Das Programm bildete Mozart's Adur-Symphonie, die Ouvertüre zu Semiramis von Catel, ein Violinconcert von Viotti (von Joachim gespielt), das Gdur-Concert von Beethoven (von Labor vorgetragen) und Schumann's Turniermarsch, orchestrirt von Gotthard. — Der erste Cyklus der philharmonischen Concerte schloss mit Schumann's Dmoll-Symphonie. Ausser dieser kamen noch Mozart's Symphonie in D (ohne Menuett), die Ouvertüre zu Coriolan und die Cdur-Phantasie (Op. 15) von Fr. Schubert in dem Liszt'schen Arrangement zur Aufführung. Den Clavierpart hatte Josef Rubinstein übernommen. — Haydn's Schöpfung, in den Weihnachtstagen im Burgtheater aufgeführt, verschaffte dem Pensionsfond eine bisher noch nicht erzielte Einnahme. Fräulein Murska, Walter und Dr. Schmidt, dessen Stimme durch Krankheit leider ihre schöne Tiefe eingebüsst hat, sangen die Soli. — Die Singacademie hat ebenfalls durch eine Production in den Räumen des academischen Gymnasiums ein Lebenszeichen von sich gegeben. Das hauptsächliche Stück des Concerts bildete »Der Rose Pilgerfahrt«, welcher verschiedene Chöre meist religiösen Inhalts vorhergingen. Die Ausführung, unter Weinwurm's Leitung, entsprach bescheidenen Anforderungen. — Eins der interessantesten und wohl das besuchteste aller Concerte hat der »Männergesangverein« am 5. Januar im grossen Redoutensaal abgehalten. Das Programm enthielt neun Nummern und ebensoviel Neues. Den Preis errang Fr. Schubert's fünfstimmiger Männerchor: »Nur wer die Sehnsucht kennt«, dessen Manuscript (mit der Jahreszahl 1828) aus des Tondichters Nachlass aufgefunden und als ächt Schubert'sche Perle verwerthet wurde; sodann »Früher Morgen«, ein reizendes Liedchen für Sopran (das Solo von Frl. Megnus gesungen), Chor und Orchester, componirt von Herbeck, ferner »Trennung« von Berlioz, gesungen von Frl. Megnus, und »Salamis« von Bruch. Auch die übrigen Nummern: Schumann's »Lotosblume« und »Der träumende See« und »Rüdigers Heimkehr«, Chor mit Tenorsolo und Orchester, von Fr. Schubert im Jahr 1828 skizzirt und von Herbeck vervollständigt, erfreuten sich grossen Beifalls; »Der Morgen« von Rubinstein, ein Chor, dem es an Stimmung und schönem Detail nicht fehlt, konnte es in Folge einer gewissen Zerfahrenheit zu keiner ganz befriedigenden Gesammtwirkung bringen, und das »Wächterlied« (aus der Neujahrsnacht des Jahrs 1200) von Gernsheim ereilte das gewöhnliche Geschick der letzten Nummer, nicht mehr nach Gebühr beachtet zu werden.

Im Hofoperntheater hat Frl. Philippine v. Edelsberg ihr auf die Opern »Faust« (von Gounod), »Afrikanerin«, »Prophet« und »Martha« vertheiltes Gastspiel geschlossen, ohne in einer dieser Opern das Publicum durch Schönheit der Stimme oder Tiefe der Empfindung erwärmen zu können, wogegen man ihrem Spiel, das hier und da zu ächt tragischer Grösse sich erhob, volle Gerechtigkeit widerfahren liess. — Frau Wilt gehört nunmehr dem Verband der hiesigen Oper an, und Frl. Ehnn, die im vorigen Jahr die Gunst des Publicums im Sturm eroberte, ist in »Faust« bereits als engagirtes Mitglied aufgetreten.

Stettin. Seit unserm letzten Bericht haben Umwälzungen in dem heimathlichen Deutschland auch in Beziehung auf die musikalische Kunst vielfach den früher eingenommenen Standpunkt verrückt. Das Augenmerk des Volks ist durch dieselben von der Kunst abgelenkt und mehr auf die politischen Vorgänge in Europa gerichtet worden. Auch die neueste Zeit scheint uns noch nicht in den Hafen der Ruhe und des Geniessens der nur spärlich gebotenen musikalischen Früchte zu führen. Stettin gehört nicht zu denjenigen Städten unsers Vaterlands, in welchen politische Stürme nur mit geringerer Nachhaltigkeit wirken. Bei dieser allgemeinen Calamität kann von grossen musikalischen Aufführungen, die durch ihren Werth Kunstsinn erwecken und läutern sollen, nur in beschränktem Maass die Rede sein. Aus denjenigen, unsern Anforderungen in der Jetztzeit nahekommenden Concerten verdient die, von dem, unter Direction des den geehrten Lesern dieses Blatts durch Orgelconcerte in Berlin und Cöln bekannten, auf dem Gebiet der Kirchenmusik viel genannten Componisten Dr. Lorenz neugebildeten Stettiner Musikverein veranstaltete Aufführung von Schumann's »Paradies und Peri« die hauptsächlichste Erwähnung. Der der Idee seines Dirigenten entstammte Verein umfasst eine Mitgliederzahl von 3—400, den aristokratischen wie bürgerlichen Kreisen angehörenden Sängern. Durch diese Vereinigung musikalischer Kräfte, die die Lebensfähigkeit ihrer

Digitized by Google

Körperschaft auch durch finanzielle Opfer zu fördern geneigt ist, konnte die Wiedergabe grosser Werke der Vocalmusik-Literatur — Kiel's Requiem war bereits früher aufgeführt worden —, wie Schumann's »Paradies und Peri« ermöglichen. Eine zahlreiche, zum grössten Theil dem künstlerisch denkenden Publicum angehörende Zuhörerschaft hatte alle Winkel zu dieser Aufführung gefüllt, in welcher der junge Verein auch seinerseits bewies, dass er auf der Höhe der ihm zugefallenen Aufgabe stehe. Gehörte auch zu ihrer Vollkommenheit die Heranziehung künstlerischer Solokräfte aus Berlin, so fällt trotzdem das Hauptverdienst dem Verein selbst zu, aus dessen Mitte nicht nur die Chöre, sondern auch andere Soli von Bedeutung hervorgegangen sind, sodann dem Orchester, das seine überaus schwere Aufgabe mit Glück gelöst, und dem an der Spitze des Ganzen stehenden umsichtigen Dirigenten. Fräul. Decker aus Berlin als Peri besitzt eine schöne, vollklingende, in allen Registern gleichmässig durchgebildete Stimme, deren mit Kraft gepaarte Weichheit sie recht eigentlich für die übernommene Partie befähigte. Dass die Sängerin neben allgemeiner Gefühlsinnigkeit auch ein specifisches Verständniss für Schumann'sche Musik mitbrachte, erkannte man aus dem trefflichen, überall ein edles Maass haltenden Vortrag. Durch Uebernahme der gesammten Tenorpartie hatte sich Herr Domsänger Otto mit seiner herrlichen, weichen, überall duftigen und doch so tonvollen Stimme, in seinem ebenso edlen als empfindungsreichen Vortrag ein besonderes Verdienst um das Gelingen des vielleicht nur von sehr wenigen der Hörer gekannten Werks erworben. Wenn die übrigen, meist den Händen von Mitgliedern des Vereins anvertrauten Partien auch nicht ganz zu voller Bedeutung gelangten, so anerkennen wir dennoch bei den erheblichen, sich ihnen entgegenstellenden Schwierigkeiten den aufgewendeten Fleiss, tüchtiges Studium und das Bestreben, mit allen Kräften für eine gute Ausführung des Ganzen beizusteuern. Bei überall sauberer und discreter Begleitung war die Mitwirkung des Orchesters in den stark instrumentirten Chören schwungvoll, wie die Solostellen auf künstlerische Ausführung Anspruch machen konnten. Nach dieser zweiten öffentlichen Aufführung hat der Verein seine Lebensfähigkeit besiegelt und alle früher vielfach auftauchenden Zweifel beseitigt. Wir wünschen deshalb mit unserer Tageskritik, dass die Aufführung dieses Meisterwerks nicht verfehlen möge, auf Grund des auf seine Zuhörer ausgeübten Eindrucks, zum Studium anderer Werke, nicht allein dieses Meisters, sondern auch der der alten classischen Meister anzuregen. — Zu welcher Bedeutung Dilettanten-Vereine gelangen, welchen belebenden Einfluss sie auf die musikalische Kunst ausüben können, haben uns Fälle gelehrt, wo aus einem derartigen Zusammenfluss begabter, zu Kunstleistungen bestrebter Talente der Grund zu jahrhundertlangem Bestehen öffentlicher Conservatorien gelegt worden ist. Wir verzeichnen daher mit grosser Freude neben dem oben besprochenen Vocalmusik-Verein die vor einem Jahr stattgefundene Gründung eines Orchester-Vereins der neuen Liedertafel durch den in frühern Berichten durch seine Fähigkeit als Orchester- wie als Gesangs-Dirigent und Lehrer gleich ausgezeichneten frühern Capellmeister der hiesigen städtischen Oper, Herrn H. Schütz. Da in der Wahl seiner Mitglieder durch vorherige Prüfungen ihrer Leistungen eine *conditio sine qua non* der Aufnahme geschaffen worden, hegen wir die begründete Hoffnung, dass unserm Stettin daraus früher oder später eine nothwendige Musikschule erblühen wird. Der bis jetzt noch nicht in die Oeffentlichkeit getretene, aus gleichen Elementen wie der Stettiner Musikverein zusammengesetzte Orchesterverein bereitet in wöchentlichen Uebungen grössere Orchesterstücke zur Aufführung in den in zweimonatlichen Zwischenräumen liegenden Soiréen der Gesellschaft vor und leitet die letztern auch mit reichhaltigen, aus den Werken unserer grössten Instrumentalcomponisten gewählten Nummern ein. Durch grosse Strenge beim Einstudiren, die sowohl auf Correctheit des Spiels wie der Nüancirung achtet, hat sich der junge, seine Lebensfähigkeit durch die begeisterte Lust und Freudigkeit offenbarende Verein nicht allein Freunde im Bereich dieses Gesellschaftskreises, sondern auch darüber hinaus erworben, was allerdings der Sorgfalt, dem emsigen Fleiss und der ordnenden Umsicht des Herrn Dirigenten zu nicht geringem Theil beizumessen ist. Wir werden der weitern Entfaltung dieser beiden, viele jetzt fühlbar werdende Lücken in unserm musikalischen Leben ausfüllenden Institute mit Interesse folgen. Ein anderer Verein, die Stettiner Liedertafel, pflegt neben dem Gesang neuerdings mit Vorliebe das Instrumental-Quartett, zwar nicht durch Mitglieder, wohl aber von dem Gebrüder Wild'schen Quartett.

Im Gegensatz zu diesen, das Herz eines jeden Musikliebhabers erfreuenden Kundgebungen bedauern wir bezüglich der öffentlichen Concerte die beklagenswerthe, in den oben geschilderten politischen Verhältnissen zu suchende Oede und Theilnahmlosigkeit an denselben, und es verdienen die Kämpfer gegen solche riesenhafte Widersacher umsomehr Beachtung und Würdigung ihres Strebens, als ihre finanzielle Zubusse neben der physischen keine geringe sein kann. Vor Allen spenden wir dem Herrn Capellmeister Kosmaly als leider verbleichendem Gestirn an dem hiesigen musikalischen Himmel unser volles Lob zu dem rastlosen, oft vergeblichen Kraftaufwand, die musikalischen Lebensgeister wieder zu erwecken. — Sogenannte Künstlerconcerte haben einige, aber von keiner wesentlichen Bedeutung stattgefunden; ebenso erfuhren die Gebrüder Wild'schen Quartettsoiréen nicht die gebührende Würdigung. — Die Berliner italienische Operngesellschaft belebte durch einige Gastvorstellungen unser sonst nur schwach besuchtes Theater. — In Bad Colberg hörten wir mit Vergnügen in drei Quartettsoiréen von Teichert, Lenz, Grosse und Jacobowsky (Berliner Quartett) die Werke unserer berühmtesten Meister auf diesem Gebiet, ausserdem zeichnete sich der erste Violinist G. Teichert durch gediegenen Vortrag einiger Solopièçen, unter denen das Violinconcert von Mendelssohn hervorragte, besonders aus.

Wir schliessen diesen Bericht mit dem Wunsch, dass das neue Jahr alle der Belebung und Entfaltung musikalischer Kunst hinderlichen Einflüsse beseitigen möge

---

Stuttgart. = Seit der Schreiber dieser Zeilen das letzte Mal die Ehre hatte, in diesem Blatt über die musikalischen Zustände Stuttgarts zu berichten, ist eine bedeutende Veränderung in denselben eingetreten. Hofcapellmeister Eckert wurde seiner Stelle enthoben, eine den Lesern längst bekannte Thatsache. Es wäre gegen die Tendenz dieser Zeitung, wollten wir die Verhältnisse eingehend besprechen, unter welchen es möglich war, eine so hervorragende Persönlichkeit wie Herrn Carl Eckert gleichsam über Nacht zu entfernen. Aber gestattet wird es uns sein, auch heute noch auszusprechen, welch einen ächten Künstler von eminenter Directionsfähigkeit unsere Stadt, welch einen würdigen Repräsentanten der Kunst das Institut selbst an Herrn Eckert verloren hat. Sein Nachfolger, Herr J. J. Abert, der Componist der Astorga, hat deshalb einen schweren Stand. Was Fleiss, Ausdauer und musikalische Begabung im Allgemeinen vermögen, so leistet darin Herr Abert gewiss alles Mögliche, aber ob er dem, worin eben sein Vorgänger sich auszeichnete, der angeborenen Ruhe, mit welcher dieser gleichsam spielend die grössten Massen leitete, dem imponirenden Etwas, welches auch dem versteinertsten Paukenschläger noch musikalische Begeisterung einzuflössen vermochte — ob Herr Abert diesen Eigenschaften jemals nahe kommen wird, ist eine Sache, welche die Zeit lehren muss. Die Abende, an welchen Herr Eckert die Beethoven'schen Symphonien in nie geahnter Weise an uns vorüberführte, werden gewiss jedem musikalischen Stuttgarter unvergesslich bleiben!

Ueber die Bühne ging in diesen Tagen Meyerbeer's Afrikanerin. Herr Sontheim als Vasko, Schütky (Nelusko), Frau Eilinger (Selika) thaten ihr Bestes; noch mehr der Maschinist und der Balletmeister. Die Oper gefiel. Was die Musik betrifft, so konnten wir nichts sagen, was nicht in der Analyse dieser Oper vom Redacteur dieser Zeitung seiner Zeit besser gesagt worden wäre.

Die Abonnement-Concerte, welche nun abwechslungsweise von den Hofcapellmeistern Herren Abert und Doppler dirigirt werden, brachten unter Anderm die Wüste von F. David, ein Werk, welches besser vergessen geblieben wäre; Mendelssohn's Loreley, Arien aus Paulus und Elias. Von Symphonien die Es dur-, A dur- und Pastoral-Symphonie von Beethoven, Schubert's C dur-Symphonie; von Ouvertüren Schumann's herrliche Genoveva, Mendelssohn's Trompeten-Ouvertüre in C-dur. Frau Ellinger sang zwei Lieder von Schumann »Ich grolle nicht« und »Uebern Garten durch die Lüfte« so ohne alles Verständniss der Schumann'schen Lieder überhaupt, dass wir in Zukunft auf den Genuss dieser geistvollen Lieder, wenigstens in dieser Weise, gern verzichten. Dass es aber Frl. Klettner gestattet wurde, die bekannte Mazurka von Chopin in B-dur, für Gesang übertragen vorzusingen, ist eine Geschmacklosigkeit, welche in Paris vorkommen mag, in einem deutschen Concert aber zu den Unmöglichkeiten gehören sollte.

Hervorragend durch vortreffliche Ausführung waren in den Kammersoiréen der Herren Singer, Speidel etc. in erster Linie das E moll-Quartett von Beethoven, eine Sonate von Rubinstein Op. 19 (Herren Pruckner und Singer), Schumann's Carneval (Pruckner), zwei Stücke (Barcarole und Scherzo) für Violine, von Herrn Singer reizend wiedergegeben; dann Mendelssohn's C moll- und Schumann's F dur-Trio. Herr Gultermann sang Schumann's Abendlied und eine »Melodie« von Huber in bekannter, seelenvoller Weise. Letztere Composition überraschte uns durch die ihr innewohnende Wärme und durch eine eigenthümliche neue Form, mittelst welcher sie sich aufbaute und wieder in sich zurückkehrte, einem schönen Gebilde vergleichbar, das luftgewoben an uns vorüberzieht, indem es sich uns bis zum Greifbaren nähert und dann sich unserm Blick bis auf's Nebelhafte wieder entzieht. Der Name des Componisten war uns ganz unbekannt. Herr Singer machte uns mit einer Violinsonate von Rust aus dem Jahr 1795 bekannt (D-moll), eine Compo-

Digitized by Google

sition im Bach'schen Stil, welche allgemeinen Beifall fand. Für die folgenden Soiréen sind unter Anderm von Rob. Schumann angekündigt zwei Violinquartette und eine Violinsonate in A-moll. Demnach kann wenigstens den Unternehmern der Kammersoiréen der Vorwurf nicht gemacht werden, als vernachlässigten sie den verewigten grossen Meister. Nur vergesse man darüber den originellen Haydn nicht gar zu sehr; diesen Winter stand er noch nicht einmal auf dem Programm.

Feuilleton.

Kurze Nachrichten.

Die Singacademie in Halle gab am 17. d. M. ihren unterstützenden Mitgliedern eine Soirée, in welcher Seb. Bach's zweite Weihnachts-Cantate und Mendelssohn's »Walpurgisnacht« als Hauptsätze ausgeführt wurden. Letzteres Werk war seit etwa 20 Jahren in Halle nicht gehört worden, daher für die Meisten so gut wie neu. Die Soli wurden ausschliesslich von Mitgliedern der Academie gesungen. Zur Vermittlung der zwischen den beiden Hauptstücken vorhandenen Gegensätze wurde Mozart's kleine Cdur-Symphonie eingeschoben.

Schumann's B-Symphonie ist nun auch in Paris und zwar zweimal in den Conservatoire-Concerten zur Aufführung gekommen, das zweite Mal mit mehr Beifall als das erste Mal.

In Wien starb am 21. Dec. vor. Jahres Ed. Köhler, Organist in der Kirche zu den Piaristen und (wie die »Signale« melden) Professor des Generalbasses am Conservatorium. Früher war Köhler Lehrer des Orgelspiels am Präparanden-Institut und sein Verdienst um das sehr vernachlässigte Orgelspiel, wie auch um den ebenso vernachlässigten Orgelbau in Wien ist kein geringes; wenn wir nicht irren, verdankt Wien seiner Thätigkeit die Berufung des schlesischen Orgelbauers Pukow (vor einigen Jahren gestorben) zur Herstellung der jetzt besten zwei Orgeln in Wien: der in der Piaristenkirche und der in der k. Hofcapelle.

Kürzlich starb in Pescia Giovanni Pacini; derselbe soll nicht nur eine Unzahl Opern, Messen, Cantaten, Symphonien und Quartette componirt, sondern auch eine Menge Abhandlungen über Musik geschrieben haben.

Leipzig. Im sechsten am 14. Januar stattgefundenen Concert der »Euterpe« war das Programm folgendes: Ouvertüre zur Oper »Der Freischütz« von Weber; Scene und Arie aus dem »Freischütz« von Weber, gesungen von Frau Jenny Soltans, geb. Hentz, kgl. preuss. Hofopernsängerin in Cassel; Gesangsscene für Violine von Spohr, vorgetragen von Hrn. Ed. Remenyi, k. k. Kammervirtuos aus Pesth; Lieder am Clavier: »Sei mir gegrüsst« von Fr. Schubert und Frühlingslied von Mendelssohn, gesungen von Frau J. Soltans; Drei Stücke für Violine: Hugenotten-Phantasie von Remenyi, Nocturne (Op. 27 Nr. 2) von Chopin, Andante amoroso, Theme con Variazioni von Paganini, vorgetragen von Hrn. Ed. Remenyi; Symphonie (B-dur) von R. Schumann.

— Das Conservatorium der Musik beging am 13. Jan. eine musikalische Trauerfeierlichkeit für seinen verstorbenen Lehrer M. Hauptmann, wobei ausschliesslich Compositionen des Entschlafenen vorgetragen wurden, nämlich Offertorium Op. 15 für Chor, Sonate in G-moll Op. 5 für Pianoforte und Violine, zwei Gesänge für dreistimmigen Frauenchor, Sätze aus dem Violin-Duett Op. 2 Nr. 1 in mehrfacher Besetzung, 3 Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte aus Op. 22 und 26, 4 Clavierstücke aus Op. 12, Motette »Komm heiliger Geist« Op. 36.

— In dem in voriger Nummer erwähnten Stiftungsfest-Concert des Leipziger Männergesangvereins wirkten die Sängerin Frl. Brenner, die Pianistin Frl. Hering, Concertmeister David, die Herren Gross und Moses vom Stadttheater und das Theater-Orchester mit.

— Die Sängerin Frau Michaelis-Nimbs hat am Stadttheater einen Gastrollen-Cyklus eröffnet und zwar als Fides.

— Das neue Theater soll am 28. Jan. feierlich eröffnet werden. Ist kein Beethoven da, um eine schöne Ouvertüre dazu zu schreiben?

— Das 13. Abonnement-Concert, in welchem u. a. die Sängerin Frau Peschke-Leutner mit vielem Beifall auftrat, fand am vorigen Donnerstag statt; aus Mangel an Raum mussten wir den Bericht für die folgende Nummer aufsparen. D. Red.

Zeitungsschau.

Die »Oderzeitung« brachte aus Stettin ein Referat über die dort zur Aufführung gekommene Oper »Romeo und Julie« von Gounod, dessen ersten, allgemeinen, Theil wir hier mittheilen:

Bei dem sehr grossen und verdienten Erfolge, dessen sich Gounod's »Margarethe« rühmen kann, liegt die Frage nahe, ob der Componist in dem neuen Werk eine gleiche oder wohl gar höhere Stufe auf der zu den Idealen der Kunst führenden Leiter erstiegen habe. Diese Frage ist unbedingt zu verneinen. Dieselben Gründe, welche die zahlreichen Opern Gounod's — die »Margarethe« ausgenommen — selbst in Frankreich zu keinem durchgreifenden Erfolg haben kommen lassen, werden, wenn auch in geringerm Maass, in Deutschland als Hemmsteine für ein Populärwerden der neuen Oper wirken; sie wird diesseits des Rheins immerhin als ein interessantes und in vielen Einzelheiten schätzbares Werk angesehen werden, in das Herz des Volks aber wird sie nie dringen, ein geistiges Eigenthum der Nation nie werden. Die Schuld daran trägt in diesem Fall der Componist allein, denn seine Librettisten haben ihm einen in jeder Beziehung brauchbaren Text geliefert. Allerdings muss man diese letztern nicht verantwortlich machen wollen für die ungeschickte Uebersetzung, welche Th. Gassmann geliefert hat. Die Herren Barbier und Carré haben den ursprünglichen Shakespeare'schen Text mit vollkommener Kenntniss der Bühnenerfordernisse, mit pietätvoller Schonung der wunderbaren Dichtung und mit poetischen Gefühlen den Händen des Componisten und — des Uebersetzers übergeben, der Letztere aber hat mit unglaublich tölpischen Fingern den Blüthenstaub des Gedichts abgeschüttelt. Wer Gelegenheit hat, beide Texte zu vergleichen, kann sein blaues Wunder sehen, aber auch ohne die Kenntniss der französischen Bearbeitung ist die gewaltsame Fabrication der Uebersetzung schon merk- und fühlbar, so fühlbar, dass z. B. ein Sänger selbst sich veranlasst fühlte, das »ehrwürdige Möbel« Th. Gassmann's, eine Uebersetzung von *porte-respect* (!!) in eine »ehrwürdige Matrone« zu verwandeln. — Der Gang der Handlung schliesst sich ziemlich genau dem des Shakespeare'schen Drama's an. Das Personal hat in einem Pagen eine Vermehrung gefunden, der nicht ungeschickt zur Motivirung des Kampfs auf der Strasse benutzt ist. Hauptsächlich abweichend von Shakespeare ist die Trennung auf der Bühne, eine Scene, die ohne vielen Schaden hätte wegbleiben können, und ein Hochzeitszug, während dessen Julie der Wirkung des Schlaftrunks verfällt, ein auf unserer Bühne sehr gekürzter Vorgang.

Wie im »Faust«, zeigt sich Gounod auch in der neuen Oper als ächter Eklektiker. Mit vielem Geschick hat er sich den Stil verschiedener Componisten, zumeist Meyerbeer's und Wagner's angeeignet, und das Angeeignete zu einem Gemisch verschmolzen, das wiederum gewissermaassen zu etwas Neuem geworden ist. Musste aber im »Faust« die Neuheit dieser Schreibweise überraschen, und das um so mehr, als Gounod ein vielerfahrener Componist, ein geschmackvoller Instrumentalist, und ein Tondichter ist, der ein ganz unleugbares Geschick für die musikalische Wiedergabe rein lyrischer Stimmungsbilder besitzt, so fällt dieses Moment des damals erzielten Erfolgs jetzt dadurch fort, dass sich die erwähnten Eigenschaften in ganz derselben Weise nur wiederholen. Die neue Oper Gounod's erscheint in der That fast als eine Copie der »Margarethe«, wenigstens überall da, wo es dem Tondichter um die Schilderung solcher lyrischen Ergüsse zu thun ist; ganze Strecken der Partitur, zumal in den beiden Liebesduetten, erinnern auf das Auffälligste an fast congruente Stellen im »Faust«. Gewisse harmonische Wendungen, gewisse kurze melodische Phrasen kehren immer wieder, gewissen Instrumentaleffecten begegnet man in jeder Scene. Was aber der grösste Mangel dieses Werks ist, das ist der an wirklicher Inspiration. Es ist viel Routine, viel schönes Beiwerk, viel interessantes Detail in der Oper, nirgends aber schöpft der Componist aus dem tiefen Born der Begeisterung, aus der allein lebenskräftigen Quelle des eigenen Künstlerherzens. Seine Melodien sind geschickt gruppirt, aber sie erwärmen nicht; der Hörer bleibt kalt und nüchtern, er bewundert vielleicht, aber er fühlt nicht mit. Fast wünschen wir uns die süssen Weisen Bellini's zurück, wenn wir die Gounod'sche Musik hören, diese so aus tiefem Herzen kommenden Melodien, so einschmeichelnd für das Ohr, wenn auch so wenig dramatisch belebt. Ein zweiter Cardinalfehler der Oper ist der Mangel an dramatischer Steigerung. Der Componist hat die grossen Finales verschmäht, und sich somit des natürlichen Mittels beraubt, die Situation lebendig zu ihrem Gipfelpunkt zu führen. Wie er seine musikalischen Phrasen in einzelnen Anläufen verzettelt, so zerstückelt er auch die ganze Handlung, ohne die einzelnen Momente kräftig zusammenfassen, ohne sie organisch auseinander zu entwickeln. So fehlt auch hier dramatisches Leben, ohne welches man kein dauerndes Interesse an den Vorgängen auf der Bühne nimmt, und Alles löst sich auf in Einzelheiten, die, mehr oder minder Gelungenes bringend, nicht einmal mehr durch den Reiz der Neuheit wirken. Niemanden kann es daher Wunder nehmen, wenn das Publicum fast den ganzen Abend hindurch kalt blieb, und nur selten sich zu Beifallsbezeugungen veranlasst fühlte, die überdies wohl mehr den Ausführenden als dem Werke galten.

Digitized by Google

ANZEIGER.

[43]

Neue Musikalien

aus dem Verlage von

Breitkopf und Härtel in Leipzig.

	Thlr.	Sgr.
Beethoven, L. v., Romanze für Violine und Orchester Op. 40 G dur für Violoncell und Pianoforte eingerichtet von Fr. Grützmacher	—	12½
—— do. Op. 50 F dur do.	—	17½
Cebrian, Ad., Frühlingslust. Phantasiestück für das Pianoforte. Op. 3	—	20
—— **Liebeslust.** Lied für das Pianoforte. Op. 4	—	15
Götz, H., Trio in G moll für Pianoforte, Violine und Violoncell. Op. 1	2	22
Haydn, Jos., Quartette für 2 Violinen, Viola und Violoncell. Zum Vortrage im Gewandhause zu Leipzig und zum Gebrauch beim Conservatorium der Musik daselbst genau bezeichnet und herausgegeben von Ferd. David.		
Nr. 7. (Op. 54 Nr. 2) D dur	1	5
- 8. (Op. 74 Nr. 3) G moll	1	5
- 9. (Op. 76 Nr. 1) G dur	1	5
Heller, Stephen, Trois Morceaux pour Piano Op. 131. Nr. 1 Ballade. Nr. 2 Conte. Nr. 3 Rêverie du Gondolier	1	—
Juakelmann, Alb., Andante avec Variations pour deux Pianos Op. 22	1	10
Mendelssohn Bartholdy, F., Fest-Gesang für Männerchor componirt zur Eröffnung der am ersten Tag der Säcularfeier der Erfindung der Buchdruckerkunst auf dem Markt zu Leipzig Statt findenden Feierlichkeiten. Arrang. für das Pianoforte zu vier Händen von Aug. Horn	—	15
Schnaubelt, H., Scherzo pour le Piano Op. 17	—	15
Schubert, Franz, Variationen über ein französisches Lied für das Pianoforte zu vier Händen Op. 10	—	15
—— **Walzer, Ländler und Ecossaisen** für das Pianoforte zu zwei Händen Op. 18 Heft 1	—	9
—— do. do. Op. 18. Heft 2	—	6
—— **Variations** (Thème original) für das Pianoforte zu vier Händen Op. 35	—	21
—— **3 Polonaisen** für das Pfte. zu 4 Hdn. Op. 61. Heft 1	—	12
—— do. do. Op. 61. Heft 2	—	12
—— **Divertissement** en forme d'une marche brillante. Für das Pianoforte zu vier Händen Op. 63	—	15
—— **Impromptu** für das Pfte. zu 2 Hdn. Op. 90. Heft 1	—	6
—— do. do. Op. 90. Heft 2	—	3

[44]

Verlag von

J. Rieter-Biedermann

in Leipzig und Winterthur.

Drei

Divertissements

für

zwei Violinen, Viola, Bass und zwei Hörner

componirt von

W. A. MOZART.

Für Pianoforte zu zwei Händen

bearbeitet

von

H. M. Schletterer.

Nr. 1 in D. Nr. 2 in F. Nr. 3 in B à 1 Thlr.

[45]

Musikalien-Nova Nr. 17

aus dem Verlag von

Praeger & Meier in Bremen.

	Thlr.	Sgr.
Behr, Franz, Op. 142. **Berceuse** pour Piano	—	10
Blumenthal, J., Tanzalbum für die Jugend, für Violine und Pianoforte	—	17½
Hamm, J., Männerherz. Polka-Mazurka für Piano	—	5
Hoffmann, F., Beliebte Tänze und Märsche f. Pianoforte. Nr. 25. »Affenähnliche Geschwindigkeit«. Marsch	—	7½
Knebelsberger, L., Op. 124. **„Wenn du noch eine Mutter hast“.** Lied mit Piano	—	5
Lammers, J., Op. 19. **Fünf Gesänge** für Mezzo-Sopran oder Bariton.		
Nr. 1. O, wär mein Lieb' die rothe Ros'	—	5
- 2. Hofer's Tod	—	5
- 3. Am Strande des Ayr	—	12
- 4. Und dräut der Winter	—	5
- 5. Am Strom	—	10
Schubert, Franz, Compositionen für das Pianoforte zu 4 Händen, arrangirt zu **2 Händen** von **J. C. F. Dietrich.** Op. 40. **Sechs grosse Märsche und Trios.** Heft I. 25 Sgr. Heft II. 20 Sgr.		
—— Compositionen f. das Pianoforte zu 2 Händen, arrangirt zu **4 Händen** von Dietrich.		
Op. 42. **Erste grosse Sonate**	1	27½
- 90. **Impromptus** Heft I	1	10
- 94. **Momens musicales**	1	5
Terschak, A., Op. 54. **Flüchtige Gedanken.** 6 Lieder ohne Worte, für Flöte, oder Violine, oder Cello, mit Piano. Ausgabe für Flöte. Heft 1. 2 à	—	22
Witte, G. H., Op. 7. **Walzer** für das Pianoforte zu 4 Hdn. (Joh. Brahms gewidmet)	1	5
Lefébure, Wely, Les Cloches du Monastère	—	10
Richards, B., Marie. Nocturne	—	12

[46]

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

HILLER-ALBUM.

Leichte Lieder und Tänze

für das Pianoforte

componirt und

der musikalischen Jugend gewidmet

von

FERDINAND HILLER.

Op. 117. Pr. 3⅓ Thlr.

Inhalt: Nr. 1. Marsch. Nr. 2. Irländisches Lied. Nr. 3. Barcarole Nr. 4. Altfranzösisches Lied. Nr. 5. Hirtenlied. Nr. 6. Zwiegesang. Nr. 7. Deutsches Lied. Nr. 8. Romanze. Nr. 9. Böhmisches Lied. Nr. 10. Carillon. Nr. 11. Choral. Nr. 12. Soldatenlied. Nr. 13. Ständchen. Nr. 14. Trauermarsch. Nr. 15. Menuett. Nr. 16. Ballade. Nr. 17. Ländler. Nr. 18. Polnisches Lied. Nr. 19. Schottisches Lied. Nr. 20. Galopp. Nr. 21. Elegie. Nr. 22. Gigue. Nr. 23. Wiegenlied. Nr. 24. Jägerlied. Nr. 25. Ghasel. Nr. 26. Russisches Lied. Nr. 27 Geschwind-Marsch. Nr. 28. Fandango. Nr. 29. Gavotte. Nr. 30. Geistliches Lied. Nr. 31. Italienisches Lied. Nr. 32. Courante. Nr. 33. Kuhreigen. Nr. 34. Walzer. Nr. 35. Spinnlied. Nr. 36. Mazurka. Nr. 37. Sarabande. Nr. 38. Tarantelle. Nr. 39. Schwedisches Lied. Nr. 40. Polonaise.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 29. Januar 1868. **Nr. 5.** III. Jahrgang.

Inhalt: Ueber die Bearbeitung der Bach'schen Matthäus-Passion durch Rob. Franz. II (Schluss). — Der Streit über Schubert's Müllerlieder. — Berichte aus Berlin und Leipzig. — Feuilleton (Miscellen [Zur Notiz für Hrn. W. Tappert in Berlin]. Kurze Nachrichten. Zeitungsschau). — Anzeiger.

Ueber die Bearbeitung der Bach'schen Matthäus-Passion durch Rob. Franz.

Ein Vortrag, gehalten in der musikalischen Section der Schlesischen Gesellschaft für vaterländische Cultur zu Breslau von Julius Schaeffer.

II.

(Schluss.)

Die Stücke, in welchen der Singstimme nur eine oder zwei concertirende Instrumentalstimmen beigegeben sind, die weitere Ausführung aber dem Accompagnateur überlassen wird, bestehen in folgenden Nummern: Nr. 9 Recitativ (»Du lieber Heiland du«) und Nr. 10 Arie (Buss und Reu) mit zwei Flöten; Nr. 18 Recitativ (»Wie wohl mein Herz«) und Nr. 19 Arie (»Ich will dir mein Herze schenken«) mit 2 *Oboi d'amore*; Nr. 26 Arie mit Chor (»Ich will bei meinem Jesu wachen«) mit Oboe solo; Nr. 29 Arie (»Gerne will ich mich bequemen«) mit concertirender Geigenstimme (Violine I und II *unisoni*); Nr. 40 Recitativ (»mein Jesus schweigt«) mit 2 Oboen; Nr. 57 Recitativ (»Er hat uns Allen wohlgethan«) mit 2 *Oboi da caccia*; Nr. 61 Arie (»Können Thränen«) mit concertirender Geigenstimme (*Violini unisoni*); Nr. 66 Aria (»Komm' süsses Kreuz«) mit *Viola di Gamba* (Cello); Nr. 69 Recitativ (»Ach Golgatha«) mit 2 *Oboi di caccia* (*Celli pizzicato*); Nr. 70 Arie mit Chor (»Sehet, Jesus hat die Hand«), ebenfalls mit 2 *Oboi da caccia*.

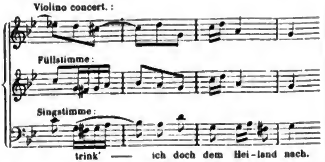
Von den Recitativen ist nur zu sagen, dass sich hier das zugesetzte Accompagnement der Streichinstrumente auf die einfache Ausführung der dem Continuo zugehörigen Harmonien beschränkt.

Bei weitem reicher und durchaus polyphon gehalten ist das Accompagnement bei den Arien. Hier begann die Arbeit erst productiv zu werden, hier stellten sich aber auch jene Schwierigkeiten ein, von denen oben näher geredet wurde.

Glücklicherweise finden sich Muster, nach welchen diese Schwierigkeiten zu überwältigen waren, bei Bach selber vor, und gerade auch in der Passion in den beiden Arien Nr. 48 und 51. Man nehme einmal an, die ursprüngliche Aufzeichnung dieser Arien hätte, was so unwahrscheinlich gar nicht ist, neben der Singstimme nur den Continuo und die concertirende Violinstimme enthalten, und Bach hätte sich später aus innern Gründen bewogen gefunden, das Accompagnement dem Streichorchester zu übertragen: so hätten wir Beispiele vor uns, in welchen uns Bach zeigte, wie das Accompagnement sich gestaltete, wenn Orchesterinstrumente dasselbe übernähmen. Mag nun die Richtigkeit der Annahme auch dahingestellt bleiben, thatsächlich sind die Stimmen des Streichorchesters im Verhältniss zum Solo-Instrument nur als ausgeführtes Accompagnement zu fassen. Die gewählten Instrumente bewahren wohl die volle Freiheit ihrer Bewegung und den unverfälschten Ausdruck ihrer Individualität, treten aber stets gegen die concertirenden Stimmen bescheiden zurück, stützen sie, aber verdecken sie niemals.

Die Bearbeitung oben genannter Arien zeigt, dass Franz sich überall die Bach'schen Musterarbeiten zur Richtschnur genommen. Zu diesem Bewusstsein über den allein einzuschlagenden Weg gesellte sich aber die vollkommene Sicherheit über alles Technische und ein feinfühliger, stets das Richtige treffender Geschmack. Was ich eben über die Bach'schen Ausführungen sagte, findet auf die Franz'schen buchstäbliche Anwendung. Nur ungern widerstehe ich der Versuchung, diesen Ausspruch durch eine ausführliche Analyse wenigstens einer der genannten Arien zu belegen; dies würde aber ohne weitläufige Notenbeispiele nicht angehen, oder es müsste, um diese zu vermeiden, doch überall auf die Franz'sche Partitur verwiesen werden. Wer sich die Mühe nicht verdriessen lässt, diesen Theil der Franz'schen Arbeit genauer anzusehen, wird zugestehen, dass ich nicht zu viel gesagt habe, und sich schliesslich durch die Entdeckung vieler feiner, genialer Züge ächt Bach'schen Geistes reichlich belohnt finden. Nur auf einen Punkt mag noch ausdrücklich hingewiesen werden. Häufig finden sich nämlich Füllstimmen in der Weise geführt, dass sie einen Theil mit der Singstimme, den andern mit der concertirenden Instrumentalstimme geben, z. B. in der Arie Nr. 28:

Digitized by Google



Es entsteht auf diese Weise gleichsam eine neue selbständige Stimme, ohne das Gewebe zu vervielfältigen. Da es oft ganz unmöglich ist, zu Bach's obligaten Stimmen noch andere gleich gut geführte hinzuzusetzen, war dies Auskunftsmittel gewiss natürlich geboten; auch widerspricht es der Bach'schen Praxis keineswegs, wie die Vergleichung derjenigen Arien, z. B. der H moll-Messe, der Johannis-Passion und verschiedener Cantaten lehrt, in welchen Bach das Accompagnement zu mehrern obligaten Stimmen für das Streichorchester ausgesetzt hat.

Die Instrumente, welche bei Franz das Accompagnement ausführen, sind entweder das Streichorchester oder das Quartett der Bläser (Clarinetten und Fagotte), und zwar in der Regel das erstere, wenn die concertirenden Stimmen den Bläsern, und das letztere, wenn sie den Geigern zuertheilt sind; nur in der Arie Nr. 26 mit der Oboe solo hat Franz ebenfalls das Bläserquartett gewählt. Ueberhaupt liebt Franz sich desselben zu bedienen, reichere Mittel meistens verschmähend, wohl hauptsächlich darum, weil die Klangfarbe desselben der der Orgel am nächsten kommt. Auf der andern Seite aber treten die Blasinstrumente mehr in dem Charakter von Solo-Instrumenten auf, als das mehrfach besetzte Streichorchester. Dies und dann der Umstand, dass eine vollkommen reine Stimmung, namentlich bei erhöhter Temperatur, selten zu erreichen ist, macht die bedenkliche Seite ihrer Anwendung aus. Dazu kommt bei den Fagotten die Schwierigkeit des *piano* und eine gewisse Starrheit des Tons. Man wird deshalb bei der Besetzung des Bläser-Quartetts ganz besonders darauf Bedacht zu nehmen haben, dass nur sehr tüchtige Musiker dazu verwandt werden.

Schliesslich mögen noch einzelne Bemerkungen über einige Arien hier Platz finden:

In der Arie Nr. 19 hat Franz die im Original mit *Oboi d'amore* bezeichneten obligaten Stimmen den heutigen Oboen zugewiesen, ohne dass die Partitur den bezüglichen Vermerk enthielte. In seiner Vorrede hat er gesagt, dass er für diese nicht mehr vorhandenen Instrumente meist Clarinetten gewählt habe. Bei unserer Aufführung habe ich mich denn auch für diese letztern entschieden. In der Arie Nr. 29 dürfte das Accompagnement dem Augenschein nach leicht für zu dick befunden werden; man bedenke aber, dass die concertirende Stimme von sämmtlichen (ersten und zweiten) Geigen gespielt werden soll, also bei nur einigermaassen discretem Verhalten der Bläser stets klar herauskommen wird. In der Arie Nr. 61 ist ausser dem Bläser-Quartett noch eine Viola (an mehrern Stellen getheilt), und in der Arie Nr. 70 sind ausser dem Streichorchester noch zwei Hörner gesetzt worden. Die letztgenannte Arie ist ein Beispiel eines äusserst einfachen und discreten Accompagnements — die Geigen geben nur die nothwendigsten Striche, und die Hörner haben meist nur orgelpunktartig ausgehaltene Töne.

Es erübrigt endlich noch diejenigen Stücke zu betrachten, bei welchen Bach den Singstimmen nur den einfachen Continuo untergelegt hat. Es sind deren in der ganzen Passion nur drei, nämlich die beiden kurzen Duettsätze der falschen Zeugen und der Hohenpriester Nr. 39 und 51 und die Tenor-Arie »Geduld« Nr. 41. Für die erstern übernehmen die Clarinetten und die Fagotte die einfache Ausfüllung nach der Bezifferung des Continuo, und es genügt zu bemerken, dass bei dem Satz der beiden falschen Zeugen, wo eine vielleicht absichtliche Härte vorliegt, Franz die von dem Herausgeber der Originalpartitur vorgeschlagene Correctur acceptirt hat.

Eine höchst bedeutende Leistung ist die Ausarbeitung der Tenor-Arie »Geduld« Nr. 41. Der Continuo enthält die Bezeichung »*Violoncello ed Organo*« und eine sehr reiche Bezifferung. Da nur die Orgel ausdrücklich neben dem Cello genannt ist, so muss angenommen werden, dass sie hier nicht blos den Bass verstärkt, sondern auch das übrige Accompagnement ausgeführt habe. Die Franz'sche Ausarbeitung ist hier ungleich reicher in der Wahl der Instrumente als in allen übrigen Fällen, denn ausser dem Streichorchester sind nicht allein die Clarinetten und Fagotte, sondern auch noch zwei Flöten herbeigezogen worden, während die Contrabässe die tiefern Noten der Cello-Stimme »*pizzicato*«, die Schlussnoten jedes rhythmischen Abschnitts aber *col arco* markiren. Franz hat in seiner Vorrede auf diese Arie besonders hingewiesen, um zu zeigen, wie Bach's obligate Vocal- und Instrumentalstimmen an einzelnen Stellen absichtlich in der Art der Mittelstimmen geführt werden, und wie hier die ganze Anlage deutlich ergebe, dass dem Accompagnement Raum für eine weitere Entwicklung der Hauptthemen gelassen werden solle. Von dieser Freiheit der thematischen Entwicklung hat nun Franz den ausgedehntesten Gebrauch gemacht. Die feine contrapunktische Arbeit ist eben so meisterhaft, als der ächt Bach'sche Geist der Ausführung bewundernswürdig. Da es unmöglich ist, hier alle Eigenheiten herauszuheben, so möge wenigstens Einiges von den wichtigsten hier durch Notenbeispiele angedeutet werden.

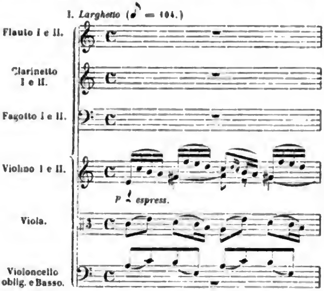
Ich gebe zunächst die vier Einleitungstakte in vollständiger Partitur (Notenbeispiel I, siehe S. 35). Diese Einleitung bildet den Hauptkern der ganzen Entwicklung. Man sieht, wie schon das Streichorchester den Satz vollständig giebt, die Bläser aber die einzelnen Motive herausheben, und durch deren selbständiges Erklingen die Gliederung der Geigenmelodie anschaulicher gemacht wird.

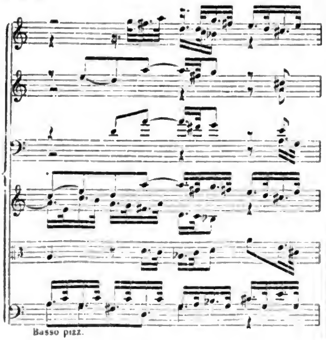
Die beiden folgenden dem Mittelsatz entnommenen Beispiele (II und III) sind hier nur skizzirt wiedergegeben, um zu zeigen, wie Franz es verstanden hat, in der Singstimme angedeutete Motive für das Accompagnement zu verwerthen (Notenbeispiele siehe S. 36). Da diese Beispiele deutlich genug für sich selber reden, so kann ich die nähere Beleuchtung derselben füglich unterlassen: sollten sie, wie ich hoffe, zum weitern Studium dieser Arie, wie der Franz'schen Partitur überhaupt, anregen, so dürfen sich Alle, die sich die Mühe nicht verdriessen lassen, einen hohen Genuss versprechen. Hat denn nun aber — so möchte vielleicht Mancher fragen — eine so reiche Ausarbeitung des bezifferten Continuo wirklich in den Intentionen Bach's gelegen? Diese Frage ist einfach weder zu bejahen noch zu verneinen. Das aber ist mit Sicherheit zu behaupten, dass keine einzige von allen den kunstreich verschlungenen Linien in der Franz'schen Ausführung den im Bach'schen Grundriss gegebenen Andeutungen widerspricht, alle vielmehr in den durch den Bach'schen Entwurf

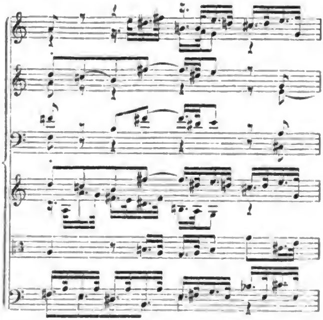
Digitized by Google

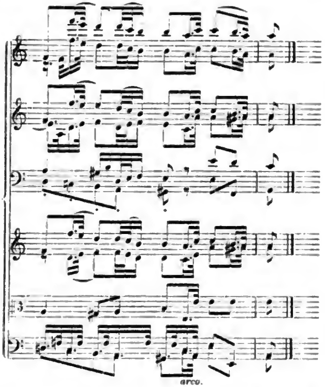
freigestellten Möglichkeiten vollständig enthalten sind. Aller Reichthum bei Franz ist also wesentlich Bachischer Reichthum und die Ehre der Bearbeitung zugleich eine Verherrlichung des Originals. Nur den Berufenen gelingt es, die Schätze und Herrlichkeiten, welche in den Bach'schen Conceptionen verborgen liegen, zu heben. Hätte Franz auch weiter Nichts als die Bearbeitung dieser Arie geschaffen, so würde er damit auf das entschiedenste dargethan haben, dass er nicht allein berufen, sondern auch auserwählt sei.

Im Beginn meines Vortrags habe ich angeführt, wie Franz mit seinen Bearbeitungen die Tendenz verfolge, gegenüber den bisherigen Missständen in der Praxis für die Aufführungen Bach'scher Werke eine neue Tradition zu schaffen. Er hat rüstig Hand an's Werk gelegt und nach den Bearbeitungen des *Magnificat*, *Actus tragicus* etc. zuletzt in der Matthäus-Passion Resultate hingestellt, die





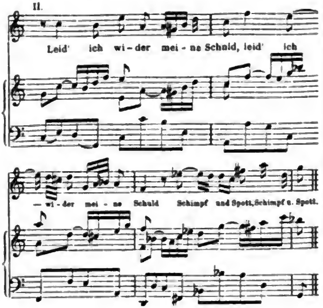




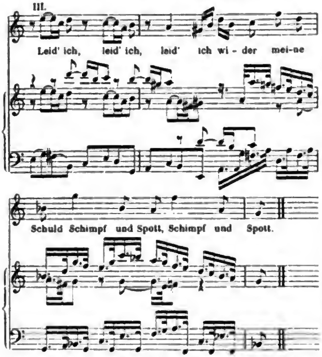
sich nicht mehr vornehm ignoriren lassen. Er selbst erhebt nicht den Anspruch, das Ziel erreicht zu haben; fast in allzu grosser Bescheidenheit nennt er seine Arbeiten »den ersten Schritt« und sagt — nur ein wenig zuversichtlicher — am Schluss seiner Vorrede: »Sonst ist er (der Bearbeiter) weit entfernt zu glauben, allen Ansprüchen, die von ganz verschiedenen Standpunkten aus erhoben worden, gleichmässig entsprochen, hofft aber doch die gebotene Lösung des gegebenen Problems nicht unwesentlich durch seine Arbeit gefördert zu haben. In diesem Sinn wird er stets bereit sein, ähnlichen Versuchen,

Digitized by Google

II.



III.



denen es gelingt, dem erstrebten Ziel noch näher zu kommen, seine freudige Zustimmung nicht zu versagen, und jeder Kritik, die sich in solch positiver Weise zu bethätigen weiss, sich willig unterzuordnen.« Sollte es allzu streng erscheinen, von der Kritik immer das Bessermachen zu verlangen, so wird man doch zugeben, dass bei Arbeiten, wie die vorliegende, nur diejenige Kritik berechtigt ist, sich vernehmen zu lassen, welche wenigstens auf die Erfahrung eines Aufführungsversuchs sich stützen kann. Ich halte es deshalb geradezu für eine Pflicht aller Vereine, welche sich mit Bach beschäftigen, die Franz'schen Bearbeitungen eines solchen Aufführungsversuchs zu würdigen. Die Breslauische Singacademie, welche bereits früher mit dem »*Magnificat*« und dem »*Actus tragicus*« und jetzt wieder mit der Matthäus-Passion vorangegangen ist, hofft ein gutes Beispiel gegeben zu haben. Möchte dasselbe zahlreiche Nachfolge finden!

Der Streit über Schubert's Müllerlieder.

I.

S. B. Um unsere Leser in dieser Sache zu orientiren, lassen wir vorerst einen Artikel hier abdrucken, der im »Leipziger Tageblatt« vom 3. Jan. d. J. stand und mit der Chiffre —*g*— gezeichnet war.

Fr. Schubert's Müllerlieder in verschiedenen Lesarten.

Wer kennt und liebt nicht »Die schöne Müllerin«, den Liedercyklus von Wilh. Müller und Franz Schubert! Seit 40 Jahren cursirt derselbe in den mannigfachsten Ausgaben; jetzt aber, wo Schubert zu den »freigewordenen« Componisten gehört, tauchen erst recht aller Orten neue Ausgaben auf, und jeder Verleger hofft trotz alledem noch ein gutes »Geschäft« damit zu machen. Ueber den W e r t h dieser Lieder scheint daher alle Welt einig, dagegen streitet man in musikalischen Kreisen lebhaft über die verschiedenen stark differirenden L e s a r t e n. Es wird gut sein, auch das weitere musikalische Publicum, welches keine Musikzeitungen liest, über diese Frage so weit zu orientiren, als dies in nichtmusikalischen Blättern geschehen kann.

Die Verschiedenheit der Lesarten entstand in folgender Weise: Schubert componirte »Die schöne Müllerin« 1823; 1824 erschien sie bei Sauer und Leidesdorf in Wien in einer, wie es scheint, mässig grossen Auflage; denn diese erste Ausgabe war bald vergriffen und es existiren gegenwärtig nur mehr wenig Exemplare derselben, von welchen aber ein vollständiges (5 Hefte) kürzlich durch die Hand des Schreibers gegenwärtiger Zeilen gegangen ist. Schubert starb 1828, hatte also diese Lieder in einer Zeit componirt und herausgegeben, wo er des Gängelbands und der Bevormundung durch einen Sänger nicht bedurfte. Auch wurde in einem Wiener Blatt (»Recensionen« 1864, Nr. 45 und 46) versichert, noch lebende Zeitgenossen und Freunde Schubert's, darunter Baron von Schönstein, dem das Werk gewidmet ist, hätten es vom Componisten selbst nie anders singen gehört, auch habe er es in seiner Gegenwart nie anders singen l a s s e n, als in der Sauer und Leidesdorf'schen Ausgabe steht. D i e s e r V e r s i c h e r u n g i s t v o n k e i n e r S e i t e w i d e r s p r o c h e n w o r d e n.

Als nun Schubert gestorben und der Sauer und Leidesdorf'sche Verlag von D i a b e l l i angekauft worden war (1829), erschien bald darauf eine neue Auflage der Lieder in theilweise veränderter Gestalt: drei Lieder hatten andere (tiefere) Tonarten erhalten, die Melodien waren vielfach mit Verzierungen verbrämt, manche Stellen declamatorisch zugespitzt, Takte eingeschoben u. s. w. Es bleibt wunderbar, dass in Wien sich damals keine Hand rührte, um die Frage auf's Tapet zu bringen, ob diese Veränderungen Schubert's eigene That seien, oder ob ein Fremder sie sich erlaubt, oder ob Schubert dieselben wenigstens acceptirt habe. Wer Wien, und besonders das d a m a l i g e Wien kennt, erklärt sich dieses Schweigen leicht aus der Gleichgültigkeit, die dort allen ernsteren Fragen gegenüber herrschte. Es wurde ausgesprengt und auch von den Meisten geglaubt, die Veränderungen rührten von dem Sänger M i c h a e l V o g l her, und Schubert habe sich dieselben gern gefallen lassen. Diese Annahme ist aber durch nichts festgestellt und bewiesen, vielmehr ist durch das Verfahren Diabelli's in andern Schubert'schen Werken der Verdacht verstärkt und gerechtfertigt, dass man sich bei der zweiten Ausgabe einiger Eigenmächtigkeit schuldig gemacht habe. Schwieg man nun auch in öffentlichen Blättern, so erhielt sich doch unter Schubert's Freunden und in Folge der noch cursirenden Exemplare der ersten authentischen Ausgabe das dumpfe Gerücht, es sei bei der zweiten Ausgabe nicht mit rechten Dingen zugegangen, bis endlich im Jahr 1864 die mittlerweile an C. A. Spina übergegangene Wiener Verlagshandlung es gerathen fand, dem Drängen der Schubert-Kenner und -Freunde nachzugeben und abermals eine neue Ausgabe zu veranstalten, in welcher die authentische Lesart wieder hergestellt war. Diese, von Hofcapellmeister Randhartinger besorgt, wurde in Wien von Seite der Kritik mit allgemeiner Billigung aufgenommen und nur bedauert, dass weder die Verlagshandlung, noch der Redacteur irgend welche Aufklärung über die verwirrte Angelegenheit beigegeben. Wir begreifen aber auch dies; denn wie sollte die Firma Spina ihren Vorgänger Diabelli und sich selbst noch weiter desavouiren, als schon stillschweigend durch die neue, nun schon vielleicht 5. oder 6. Auflage geschehen war!

Für Wien schien indess die Hauptfrage gelöst, die Zustimmung zur neuesten Ausgabe allgemein. Jetzt ist die Frage ernstlich an Norddeutschland herangerückt, wo man die Wiener Zeitungen

Digitized by Google

vom Jahr 1864 vielleicht wenig gelesen hatte und Bedenken trug, eine seit beinahe 40 Jahren gangbare Lesart entschieden zu verdrängen. Die Firma Breitkopf und Härtel in Leipzig hatte den löblichen Muth, Angesichts der nicht abzuleugnenden historischen Facta eine ihrerseits veranstaltete Ausgabe der Müllerlieder nach der authentischen Lesart der ersten unter Schubert's Augen gestochenen Sauer und Leidesdorf'schen zu publiciren, worüber Viele den Kopf schüttelten, welchen die Wiener Vorgänge vom Jahr 1864 unbekannt geblieben waren. Dieses Kopfschütteln durfte noch eine Verstärkung erhalten haben durch eine soeben bei B. Senff in Leipzig publicirte andere Ausgabe desselben Werks, die von Dr. Jul. Rietz in Dresden redigirt ist, welcher in einem Vorwort erklärt, er habe die Wiener Ausgabe von 1864 nicht berücksichtigen können. Da platzen dann die Gegensätze nun desto schärfer aufeinander, denn Jul. Rietz ist ein gewiegter Musiker, ein musikalischer Philolog, dessen Ansehen für die authentische Lesart ziemlich gefährlich werden könnte. Wie aber, wenn diesmal Herrn Rietz etwas passirt wäre, das die Begründung seiner Ansicht gänzlich haltlos macht? Derselbe sagt in seinem »Vorwort« u. A.: »Nach allen eingezogenen Erkundigungen hat vor der bekannten Querfolioausgabe der Müllerlieder mit der Titelvignette eine andere nicht existirt.« Unter dieser »bekannten« Ausgabe »mit der Titelvignette« kann nur die verdorbene Diabelli'sche gemeint sein. Die »Erkundigungen« müssen aber nicht sehr weit gegangen sein, denn schon der Verleger dieser Rietz-Ausgabe, Herr B. Senff, hatte nur in den in seinem eigenen Verlag erscheinenden »Signalen« (1864, S. 858) nachzulesen gebraucht! und überdies steht ja auf der Herrn Dr. Rietz vorgelegenen Randhartinger'schen Ausgabe (1864) deutlich genug: »Nach der ersten Auflage revidirt«, was doch bei grossen Abweichungen der Lesart auf eine ganz andere Basis der »ersten Auflage« hindeutet.

Den ästhetischen und musikalischen Werth der authentischen Lesart gegen die veränderte und zumeist widersinnige abzuwägen, kann nicht diesen Blättern zugemuthet werden; dafür sind die Musikzeitungen da.

Wir haben diesen Artikel des »Tageblatts« hier reproducirt, weil er in gedrängter Fassung den historischen Thatbestand über die »Ausgaben« feststellt. Es erübrigt nun noch die weitern Belege zu geben, welche die erste Lesart vom historischen Standpunkt als die berechtigtste erscheinen lassen; dann aber auf die Sache nach ihrer musikalischen und ästhetischen Seite einzugehen. Beweisen lässt sich nicht, ob Schubert selbst in irgend einer Beziehung zu den Veränderungen steht, die bei der zweiten Ausgabe gemacht wurden — es ist von ihm kein einziges Document bekannt, in welchem er den künftigen Veranstalter einer neuen Auflage ermächtigt hätte, Veränderungen an der ersten Lesart vorzunehmen; ebensowenig existirt aber auch ein Document, in welchem Schubert erklärte, die erste Lesart sei als die einzig richtige, von ihm unabänderlich festgestellte zu betrachten. Es ist ja sogar möglich, dass M. Vogl »Die schöne Müllerin« in den letzten Jahren vor der zweiten Ausgabe so gesungen hat, wie diese die Noten enthält. Diese Frage ist in keiner Weise festgestellt, man kann nur auf dem Weg der Conjectur der Wahrheit nahe zu kommen suchen. Hierüber in den folgenden Zeilen eine Zusammenstellung von Thatsachen, für deren Richtigkeit Herr v. Kreissle, Verfasser der Biographie Schubert's, einzustehen hat. Dieser zufolge war Schubert 20 Jahre alt, also noch sehr jung und selbst in Wien nur in engern Kreisen bekannt, als er die Bekanntschaft des als Theatersänger in Wien sehr berühmten M. Vogl machte, der bereits fünfzig Jahre zählte. Charakteristisch sind die Worte, die Vogl bei der ersten Begegnung und der ersten Bekanntschaft mit Schubert'schen Liedern gesagt haben soll: »Es steckt etwas in Ihnen, aber Sie sind zu wenig Comödiant, zu wenig Charlatan; Sie verschwenden Ihre schönen Gedanken ohne sie breit zu schlagen.« Bezieht sich diese Aeusserung auch mehr auf Schubert's Componiren überhaupt, als auf die Frage, wie die Lieder gesungen werden müssen, so spricht sich darin doch der Gegensatz zwischen dem Raffinement eines bejahrten Kunst-Sängers und dem gesunden naiven Naturalismus eines jungen genialen Tondichters scharf genug aus. Man kann sich denken, wie Vogl bemüht gewesen sein mag, die Lieder seines Schützlings seinerseits »breit zu schlagen«, dass sie mehr Effect machten! Dazu kommt aber noch Mehreres, was uns für die Beurtheilung des Verhältnisses der Beiden und für die Berechtigung der ersten Lesart wichtig scheint.

Sieben Jahre hatte Schubert bereits in musikalisch-intimem Verhältniss mit Vogl gelebt, als er die Müllerlieder herausgab; es ist also undenkbar, dass er dieselben nicht vorher mit Vogl durchgenommen gehabt hätte. Sollte aber auch Vogl Manches anders gesungen haben, als Schubert drucken liess, so lässt sich annehmen, dass Schubert sich dadurch nicht habe in dem beirren lassen, wie er die Lieder der Welt überliefern wollte, die doch nicht nach einem einzelnen Sänger sich zu richten brauchte. Hierbei kommt nun noch obendrein das vorgeschrittene Alter Vogl's in Betracht. Als die Müllerlieder zum zweiten Mal mit Veränderungen (oder wie der Dresdner Kritiker Herr C. Banck meint: »Verbesserungen«) erschienen, war Vogl 62 Jahre alt. Sollte die Verlagshandlung Diabelli ihre Veränderungen aus der Art entnommen haben, wie Vogl die Lieder damals sang (was freilich sonderbar genug wäre), so hätte man die Veränderungen nicht allein dem apparten Geschmack, sondern auch noch dem physischen Unvermögen eines alten Sängers zu verdanken, der keine Höhe und wenig Athem mehr hatte! Man kann sich denken, welche Bequemlichkeiten und Freiheiten sich ein Sänger wie Vogl in solchen Jahren gestattete, der schon früher ohnehin gewohnt war, Alles in höchst persönlichem Geschmack vorzutragen. Wenn Schubert in einem Brief schrieb, er und Vogl musicirten zusammen wie aus einer Seele, so kann uns dies nicht beirren. Warum sollte Schubert seinem Freund und Gönner während ihrer Productionen nicht einen Theil seiner Selbständigkeit und Individualität geopfert haben, um mit ihm als »eine Seele« zu erscheinen? War er dann doch nur der Accompagnateur am Clavier, Vogl aber der Sänger! Und wie sollte Schubert einem solchen begabten, beliebten und eigenthümlichen Sänger, zugleich einem um so viel ältern und erfahrnern, daher auch wohl eigensinnigen Mann gegenüber überall auf seiner Meinung zu bestehen vermocht haben? Hatte er doch Vogl so viel zu danken, und war Vogl seinerseits auch wieder so sehr geneigt, mit seinem grossen geistigen Vermögen auf Schubert's Intentionen einzugehen, soweit dieselben gestatteten die eigene Individualität zur Entfaltung zu bringen.

Wir fragen aber: Wie können uns im Jahr 1868 die Singweise, der Stimmumfang, die sonstigen Eigenheiten eines 60-jährigen Sängers von Anno 1830 maassgebend sein für die Lesart von Liedern, welche uns in der authentischen Gestalt überliefert und bekannt sind, und von denen wir mit fast an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit annehmen dürfen, dass sie selbst von Vogl in seinen frühern Jahren nach der ersten Lesart gesungen worden sind, ganz abgesehen von der Behauptung noch lebender Zeitgenossen Schubert's, »Schubert habe die Lieder nie anders gesungen oder singen lassen«, als sie in der ersten Ausgabe gedruckt stehen.

Genug des historischen Materials und zur Frage: Worin bestehen denn eigentlich die Abweichungen der Lesart? Sind sie bedeutend, vielfach? Was ist gegen die Original-Lesart oder gegen die Veränderungen einzuwenden, oder umgekehrt: worin bestehen ihre Vorzüge?

Berichte.

Berlin. *Fr. K.* Die verflossene erste Hälfte unserer Concert-Saison brachte uns eine Ueberfülle musikalischer Genüsse jeglicher Art, aus denen wir jedoch nur das Wesentliche hervorheben können. Unsere beiden Gesang-Institute, die Singacademie und der Stern'sche Gesangverein, führten die beiden Oratorien von Mendelssohn auf, im Elias zeichneten sich Frl. Decker und unser alter bewährter Oratoriensänger Krause aus, im Paulus war die Besetzung der Soli durch Hrn. Schild aus Dresden und Hrn. Betz

Digitized by Google

eine neue; Beide gewannen verdiente Anerkennung. Dass die Ausführung der Chöre in beiden Vereinen durchaus tadellos, ja theilweise vorzüglich war, braucht kaum bemerkt zu werden; hören wir doch seit Jahren in jeder Saison immer und immer diese beiden Oratorien; gelegentlich wird mit der Schöpfung und den Jahreszeiten gewechselt, und zuweilen hören wir auch den Samson oder Judas Maccabäus. Die ältern Händel'schen Oratorien, wie auch die Publicationen der Bach- und Händel-Gesellschaft, ferner fast die gesammte neuere Literatur dieser Art scheint den Directionen dieser beiden Vereine *terra incognita* zu sein. Der Stern'sche Verein macht zuweilen eine rühmliche Ausnahme; so z. B. in diesem Jahr durch die Wiederholung der *Missa solemnis* von Kiel. Diese ohne Zweifel bedeutendste Erscheinung der neuern Zeit auf diesem Gebiet macht im Allgemeinen einen imposanten Eindruck, der hier durch eine durchaus vollkommene Ausführung noch erhöht wurde. Ausser dem *Incarnatus* und *Crucifixus*, welche den Höhepunkt des Ganzen bilden, sprachen uns am meisten das *Kyrie*, *Gloria*, der erste Theil des *Sanctus* und das *Benedictus* an. Aber auch in den andern Sätzen finden sich noch manche höchst charakteristische Züge, so insbesondere die beiden canonischen Duette. Nähere Prüfung der Partitur wird übrigens Verschiedentliches zu tadeln finden; uns ist vielfach die gesuchte, ja geschraubte Declamation aufgefallen; als Beispiel wollen wir den Schluss des *Credo* anführen: *resurrectionem* | 𝄽 *et* 𝄽 | *vitam - ven - turi saeculi*. Das Werk bietet überhaupt mannigfache vocale Schwierigkeiten; trotzdem kann es grössern Vereinen angelegentlich empfohlen werden, da die darauf gewendete Mühe sich reichlich belohnt finden wird. — Von geistlicher Musik hörten wir noch Cherubini's Requiem und Bach's Cantate: »Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit«, aufgeführt wie alljährlich am Busstag von der Singacademie.

Der Domchor brachte in seiner ersten Soirée ein Responsorium von Palestrina, eine Antiphone »*Dixit Maria*« von Hassler, ein sehr ungeistliches *Pater noster* von Meyerbeer und Anderes. Eine achtstimmige Motette von S. Bach: »Jauchzet dem Herrn«, auf dem Programm als zweifelhaft bezeichnet, erwies sich auch sofort als unächt und als ganz und gar werthloses Machwerk. Dieselbe ist übrigens nicht identisch mit der von J. F. S. Doering bei Kollmann in Leipzig edirten, gegen deren Authenticität — abgesehen davon, dass C. Ph. Em. Bach sie als Werk seines Vaters anführt und die in Berlin vorhandene Handschrift aus dem sogenannten »Bach-Archiv« stammt — sich schwerlich erhebliche Bedenken möchten anführen lassen. — Eine der bedeutsamsten Arbeiten Seb. Bach's wurde von dem sehr strebsamen Bach-Verein vorgeführt, nämlich die »Trauer-Ode«, und zwar mit dem vom Dirigenten Herrn Rust umgedichteten Text. Die Ausführung war in jeder Hinsicht lobenswerth. Schliesslich haben wir noch das »*Lauda Sion*« von Mendelssohn zu erwähnen, welches, im Ganzen zu sehr Gelegenheitsmusik, uns nur in einzelnen wenigen Nummern zu interessiren vermochte. Der Concertverein unter Holländer's Leitung executirte dasselbe tadellos.

Die werthvollste Gabe der philharmonischen Concerte des Herrn Scholz war die »Frithjofsage« von Max Bruch, die hier zum ersten Mal unter Mitwirkung des Hrn. Keller aus Hannover, des Frl. Hesse und der Academischen Liedertafel zu Gehör kam. Das Werk, zu dem Besten seiner Art gehörend, fand im Ganzen beifällige Aufnahme, insbesondere die dritte Scene, Ingeborg's Klage und der Schlusschor. Herr Keller besitzt einen wohllautenden, gut geschulten Bariton und sang die Partie mit Wärme und Verständniss. — Aus dem Concertprogramm des Kotzolt'schen Vereins, der sich die Pflege des weltlichen Chorlieds zur Aufgabe gestellt hat, heben wir ein Madrigal von Palestrina und ein Tanzlied von Morley hervor; unter den neuern zeichneten sich vor Allem Hauptmann's »Frühlingsliebe« und Reichel's »Der Tod, das ist die kühle Nacht« aus. Die Leistungen des Vereins sind ausserordentlich und denen des Domchors vollkommen ebenbürtig. — Ein von Frau Clara Schumann und Hrn. Stockhausen veranstaltetes Concert hat den gehegten Erwartungen nicht ganz entsprochen. Herr Stockhausen war nicht gut disponirt, oder vielmehr die Stimme hat bereits unter dem Einfluss der Zeit gelitten; ausserdem war das Programm nicht glücklich gewählt. Zwei Arien von Martini und Buononcini bieten nur historisches Interesse; Beethoven's »Trockne Thränen« und »Neue Liebe, neues Leben« und drei Mendelssohn'sche Lieder sind einerseits gar zu oft gesungen und verlieren sehr durch die Transposition — andererseits boten sie dem Sänger ein nicht gerade dankbares Feld für seine sonst bewährte Gesangskunst. Am besten gelangen »Blondels Lied« von Schumann und »Lieblingsplätzchen« von Mendelssohn.

Leipzig. Im 13. Abonnement-Concert, dessen zweiten Theil Schumann's B-Symphonie bildete, hörten wir im ersten Theil eine Sängerin und einen Violinspieler, welche beide sehr vorzügliche Eigenschaften an den Tag legten. Frau Peschka-Leutner vom Darmstädter Hoftheater (früher in Wien) besitzt eine ungewöhnlich starke und ausgiebige Sopranstimme und hat ihr Organ in einer seltenen Weise in der Macht — sie kann singen, was bei vielen Sängern nicht im strengsten Sinn zu sagen möglich ist. Ihr Vortrag ist durchaus belebt, warm leidenschaftlich, dem Text in allen Nüancen nachgehend — kurz Frau Peschka-Leutner erschien uns als eine sehr schätzenswerthe Sängerin, und ihre Vorträge machten uns Freude. Tiefer erregt hat sie uns zwar nicht, daran mögen hauptsächlich die gewählten Arien schuld gewesen sein: Spohr's »Und so schnöde, Barbar« aus Faust, dann Mozart's »O zittre nicht, mein lieber Sohn« der Königin der Nacht aus der »Zauberflöte«, deren Inhalt zwar sehr geeignet ist, einer Sängerin nach Seite der Coloratur und des dramatischen Vortrags als Prüfstein zu dienen, die doch aber auf der andern Seite etwas Kaltes an sich haben. Frau Peschka-Leutner wurde von unserm Publicum sehr beifällig aufgenommen, nach ihrer zweiten Arie sogar zweimal gerufen, was bei uns als besondere Auszeichnung gilt. — Ebenso verdiente und erhielt reichen Beifall der Violinist Herr Lauterbach aus Dresden, der sich schon durch seine Wahl, Concerte von Beethoven und S. Bach (A-moll), als ächter Künstler zeigte. Herr Lauterbach ist übrigens eine bekannte Grösse, seine trefflichen Eigenschaften sind allerseits gewürdigt. Vielleicht gelingt es ihm noch, die letzte Stufe allerhöchster Reinheit der Intonation in den höhern Lagen, bei Trillern u. dgl. zu erklimmen; es fehlt hierzu nur noch ein kleiner aber entschiedener Schritt. — Das Concert begann mit Sterndale Bennett's fast vergessener »Najaden«-Ouvertüre.

— *S. B.* Herr Riedel, Gründer eines Vereins für classische Kirchenmusik (!), hat es für nothwendig und gut befunden, die Leipziger durch seinen Verein mit Liszt's »Oratorium« »Die heilige Elisabeth« bekannt zu machen. Die Einnahme des am 22. d. M. in der Paulinerkirche stattgefundenen Concerts war für die armen Johann-Georgenstädter bestimmt. Wir erhielten dadurch Gelegenheit uns zu überzeugen, was denn an dieser so hochgepriesenen »heiligen Elisabeth« eigentlich sei (im Druck war das Opus bisher noch nicht erschienen). Wenn wir nun unsern Lesern sagen sollen, welche Ueberzeugung wir gewonnen haben, so müssen wir dieselben vorerst bitten sich selbst zu fragen, ob sie uns für sachverständig und urtheilsfähig halten. Wo dies nicht der Fall wäre, bitten wir die Zeitung aus der Hand zu legen, denn wir sprechen hier, wo uns der Raum nicht gestattet unsere Behauptungen durch Belege zu erhärten, blos zu Jenen, die Vertrauen zu uns haben. Diesen aber sagen wir kurz: Die heilige Elisabeth ist uns, Alles in Allem genommen, als ein wesentlich langweiliges Product erschienen. Selbst unter Liszt's andern frühern Sachen war Manches, was uns verhältnissmässig mehr interessiren konnte, wie z. B. in der Graner Messe. Aber eine solche trostlose Impotenz, eine solche Armuth an Gedanken und Wirkungen ist uns fast noch nicht vorgekommen. Da findet man durchweg ein beständiges Tasten und Suchen, nirgends ein Ergreifen und Festhalten von wirklichen festen und schönen Tongedanken; ein ewiges Anfangen und nirgends zu etwas Kommen; ein Fehlen aller rhythmischen Kraft und melodischen Schönheit; ein zuweilen ohrenzerreissendes Moduliren in unmögliche Tonarten, mit einem Wort aber eine absolute Schwäche und Lahmheit in der ganzen Erfindung, Conception und Durchführung. Und solch ein Werk wird von den Herren der Zukunft als ein höchst interessantes bezeichnet, als ein Werk, das zugleich mehr Genuss gewähre als ein Händel'sches oder Mendelssohn'sches Oratorium! Und den Herren, die solches sagen, traut noch immer das Publicum von Leipzig, in dessen Concertsälen Beethoven, Mendelssohn, Schumann gespielt wird? Nun vielleicht hat die Aufführung dieses »Oratoriums« Einigen die Augen geöffnet, die bisher mit ihrem Urtheil zurückhielten. Der ungebildete grosse Haufe freilich wird nie urtheilsfähig werden, und wenn die Herren Zukunftsmusiker auf diesen speculiren, so speculiren sie ganz richtig. Wir aber gehen über solche trostlose Verirrungen zur Tagesordnung über und bitten nur die heilige Cäcilia, sie möge unsere maassgebenden Kreise erleuchten, dass sie die Nothwendigkeit eines grossen Concertsaals einsehen, damit die gute, ewig schöne Musik ihre Segnungen und ihre Früchte weitern Kreisen spenden könne, wo bisjetzt noch absolute Urtheilslosigkeit zu herrschen scheint. — Was die Ausführung betrifft, so war sie allerdings keine ganz vorzügliche, aber doch genügend gut, um zu sehen, ob die Composition Werth hat oder nicht. An den Solopartien betheiligten sich Frau S. Diez aus München, die ganz Vorzügliches leistete, dann noch Fräul. Martini und die Herren Richter und Goldberg. Herr Richter detonirte häufig und fand sich offenbar in den wirren Modulationen schwer zurecht. Chöre und Orchester hielten sich tapfer.

— Das 14. Abonnement-Concert, dessen Haupt-Instrumentalstücke Haydn's Symphonie in G (mit dem Paukenschlag) und Schumann's Ouvertüre zu »Manfred« waren, bot besonderes

Digitized by Google

Interesse durch die Mitwirkung des Herrn J. Stockhausen, der Lysiart's Scene und Arie aus Euryanthe »Wo berg' ich mich? Wo find' ich Fassung wieder«, dann die von ihm viel gesungene Arie aus »Johann von Paris« »*Qu'à mes ordres ici*« und zum Schluss des Concerts drei Schubert'sche Lieder »Dithyrambe«, »Geheimes« und »Greisengesang« zum Besten gab. Für die Weber'sche Arie reichten die Stimmmittel unseres trefflichen Sängers dem Orchester gegenüber nicht ganz aus, und so dankenswerth wir sonst diese Wahl fanden, so müssen wir doch gestehen, dass eine andere Arie, wo der Gesang meh. zu seinem Rechte kommt, für Herrn Stockhausen passender gewesen wäre. Die prächtige Art, wie er die Arie von Boieldieu singt, ist allgemein bekannt und anerkannt. Dass diese Arie reizend klingt, sonst aber nicht tiefer berühren kann, liegt in der Natur des Textes, der von allem was Stimmung heisst weit entfernt ist. Den grössten Genuss bereiteten daher diesmal die Lieder, von welchen namentlich das wundervolle zweite solches Entzücken hervorrief, dass es wiederholt werden musste. Dieses Lied und den »Greisengesang« sang Herr Stockhausen unübertrefflich schön. Minder wollte uns die Dithyrambe zusagen, die, wie wir glauben, einen etwas excentrischeren Vortrag des Sängers und auch eine vollere kräftigere Behandlung der Begleitung erfordert; das Stück erreichte daher seine Absicht, eine zündende begeisternde Wirkung hervorzubringen, nicht, und der Composition können wir die Schuld nicht aufladen. — Ausser Herrn Stockhausen producirte sich in diesem Concert noch der Pianist Herr Heinrich Barth aus Potsdam, den wir schon vor einigen Jahren in einer Kammermusik-Soirée hörten. Derselbe schien seitdem an Fertigkeit und musikalischer Auffassung bedeutende Fortschritte gemacht zu haben, während wir seine Kunstgesinnung, sofern sie sich in seinem Programm aussprach, nicht zu theilen vermögen. Durchaus dem Modernen zugewendet, scheint Herr Barth mit classischer Musik auf gespanntem Fuss zu leben: nicht ein einziges Stück von entschiedenem bleibenden Werth bot er uns, dafür aber das vielfach form- und geschmacklose, in seinen zwei ersten Sätzen geradezu langweilige, im dritten Satz aber vielfach triviale Henselt'sche Fmoll-Concert, dann im zweiten Theil Ballade in As von Chopin, »Danklied nach dem Sturm« von Henselt, und zum Schluss gar Saltarello von Alkan, einem Pariser Saloncomponisten, dem wir in den Räumen des Gewandhauses nie zu begegnen gedacht hätten! Die dem Spieler in Betracht seiner wahrhaft erstaunlichen technischen Fertigkeit gebührende Anerkennung wurde durch diese Wahl selbst bei unserm nicht immer sehr strengen Gewandhaus-Publicum bedeutend beeinträchtigt, und er erreichte nur einen theilweisen Applaus. — In Betreff der Instrumentalstücke wollen wir hier blos bemerken, dass uns das Andante der Symphonie verschleppt erschien, auch wollte das *piano* daselbst nicht recht gelingen — der starke Accord mit dem Paukenschlag verfehlte seine gewöhnliche überraschende Wirkung. In der Ouverture, wo der Componist den Violinen freilich Unerhörtes zumuthet, gelangen die übermässig hohen Töne derselben nicht zu genügender Reinheit. Im Uebrigen spielte das Orchester mit gewohnter Frische und Feinheit.

Feuilleton.

Miscellen.

Zur Notiz für Herrn W. Tappert in Berlin.

Ø W. Tappert fordert in seinen Studien (S. 32) auf, nachzuforschen, ob etwa in Holzbauer's deutscher Messe die Melodie sich finde, aus welcher, nach einer Behauptung V. Hamm's, die Marseillaise hervorgegangen sei. Da Ign. Holzbauer's »Lobamt oder deutsche Messe« (in Es-dur) gerade zur Hand ist, mag, um Andern vielleicht die Mühe des Suchens zu ersparen, bemerkt werden, dass in derselben sich nichts findet, was durch »Wandern« oder »Umbilden« mit der Marseillaise in Verbindung gesetzt werden könnte; ebensowenig in den zufällig vorliegenden lateinischen Messen Holzbauer's.

Einen seltsamen Eindruck macht es übrigens, wenn Tappert der so lebhaft und mit vollem Recht dagegen protestirt, dass alle Welt über Musik zu reden und zu schreiben sich herausnimmt, und als rechter Schüler Dehn's energisch verlangt, dass wer über eine Sache urtheilen will, das Handwerk verstehe, selbst mit so naivem Dilettantismus in die Naturwissenschaften hineinpfuscht und sich einredet, wenn er ein neues »Princip«, dessen Prüfung den Naturforschern ernste Arbeit macht, so gut er es versteht, auf die Musik überträgt, sei nun für die Lösung wichtiger Grundfragen etwas gewonnen. Hätte er doch durch gründliche Beschäftigung mit den Naturwissenschaften, oder überhaupt durch wissenschaftliche Disciplin sich eine klare Einsicht darüber verschafft, was es heisst, durch wissenschaftliche Beobachtung ein Factum festzustellen, mit welchem man sicher operiren kann; hätte er sich vor allem geschult, mit bewusster Kritik die Merkmale festzustellen, nach denen zufällige Uebereinstimmung, bewusste Aneignung, sorglose Reminiscenz, organische Fortbildung, willkürliche Umbildung zu unterscheiden sind. Da er fleissig gesammelt und geblättert hat, würde er für die Lösung interessanter Fragen dankenswerthe und förderliche Beiträge haben liefern können, während er jetzt mehr oder weniger unterhaltende Curiositäten angehäuft hat.

Auch für eine andere, sehr alte Beobachtung giebt sein Buch einen neuen Beleg, dass so oft Musiker, wenn sie über ihre Kunst schreiben, sich eines prätentiösen, witzelnden Stils befleissigen, der geistreich sein soll, und namentlich mit Citaten und Anspielungen um sich werfen — es ist merkwürdig, wie viel Gänsefüsschen Tappert verbraucht —, als glaubten sie, durch Belesenheit ihre Bildung documentiren zu müssen. Und doch ist unpassende Anwendung der Bildungselemente kein Beweis wahrer Bildung, und namentlich den Künstler empfiehlt es wenig, wenn er als Schriftsteller Takt und Geschmack vermissen lässt.

Kurze Nachrichten.

In Wien hat die neue Direction der Gesellschaft der Musikfreunde ein Comité ernannt, um über eine gänzliche Reorganisirung (die wievielte?) des Conservatoriums zu berathen. Vier Mitglieder der Direction (darunter Herr Esser), die beiden artistischen Leiter, drei Professoren und vier Kritiker werden dasselbe bilden. Es sind in diesem Comité zu disparate Elemente vertreten, als dass an eine glückliche Lösung der Frage zu glauben wäre, um so weniger, als Personalfragen gar nicht auf's Tapet kommen können, weil gerade die betheiligten Herren selbst im Comité sitzen.

Gluck's »Armida« kam am 19. d. M. im Münchner Hoftheater unter Lachner's Direction zu einer, wie süddeutsche Blätter melden, ausgezeichneten Aufführung; besonders gerühmt wird die Leistung des Fräul. Mallinger (in der Titelrolle). Die Oper war in München seit 35 Jahren nicht gegeben worden (die erste Aufführung in Paris fand 1777 statt).

Gutem Vernehmen nach ist Fr. von Holstein's Oper »Der Haideschacht« am Dresdner Hoftheater zur Aufführung angenommen. Die Leser werden sich eines Aufsatzes dieser Zeitung (1867 Nr. 18) erinnern, in welchem diese Oper nach einer Privataufführung in Leipzig besprochen war. Wir freuen uns herzlich, dass das acht musikalische, viele Schönheiten enthaltende und durchweg charakteristische Werk nun endlich in würdiger Weise an die Oeffentlichkeit treten soll.

Der Text zu Gade's »Kreuzfahrern« ist, von J. P. Heije in's Holländische übersetzt, bei van Heteren in Amsterdam erschienen.

Nach einer Mittheilung der Leipziger »Theater-Chronik« ist ein Originalbrief von Mozart um 150 Thlr. (!) zu verkaufen.

Leipzig. Der Academische Gesangverein »Arion« feierte am 25. d. M. sein jährliches Stiftungsfest durch Concert und Ball; das Programm des erstern enthielt eine Concert-Ouverture seines Dirigenten, des Herrn R. Müller, ferner »*Salve Regina*« von Fr. Schubert, »Nordsturm« von Hauptmann, »Frühlingsnahen« von C. Kreutzer, »Vor Jena« von W. Stade, Drei Canons für Pianoforte von S. Jadassohn, »Aus der Edda« zwei Chöre von F. Hiller, »Der Morgen« von A. Rubinstein, »Phantasieballet« für Violine von Beriot, »Vineta« von Abt, »Des Mädchens Trost« und »Abschiedslied des Handwerksburschen« von Silcher, »Salamis« von F. Gernsheim. Die Chöre von Rubinstein und Gernsheim waren Novitäten.

Einladung.

Die academische Liedertafel in Tübingen beabsichtigt ihrem Stifter, dem im Jahr 1860 verstorbenen Dr. Friedrich Silcher, ein bescheidenes Denkmal an dem Ort seiner Wirksamkeit zu setzen. Sie ersucht insbesondere diejenigen Vereine, die sich dem um das Volkslied so verdienten Mann zum Dank verpflichtet achten, um Unterstützung zu obigem Vorhaben. Beiträge anzunehmen haben sich erboten der dermalige Vorstand Heinrich Köstlin*), theol. stud., und die Professoren Palmer, Köstlin und Kommerell.

Zeitungsschau.

Die Hildburghäuser »Ergänzungsblätter« bringen in Heft 5 einen Artikel »Zur Kenntniss Beethoven's«, in welchem man Alles zusammengestellt findet, was in den letzten Jahren im Interesse des Meisters durch die Musikwissenschaft und den Musikverlag geschehen ist und publicirt wurde.

*) Sohn der rühmlichst bekannten Lieder-Componistin Josephine Lang, Wittwe des † Professor der Rechte, Reinhold Köstlin.

Digitized by Google

ANZEIGER.

[17] **Neue Musikalien**

aus dem Verlage von

Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Thlr. Ngr.

Beethoven, L. v., Marsch und Chor aus: Die Ruinen von Athen. Op. 113. Arrang. für das Pianoforte allein von F. Brissler . . . . — 10

—— do. do. für das Pianoforte zu 4 Händen — 15

Bonewitz, J. H., Sonate pour Piano et Violon. Op. 40 . 1 10

Haydn, Jos., Quartette für 2 Violinen, Viola und Violoncell. Zum Vortrage im Gewandhause zu Leipzig und zum Gebrauch beim Conservatorium der Musik daselbst genau bezeichnet und herausgegeben von Ferd. David.

Nr. 10. (Op. 76 Nr. 2) D moll 1 5

- 11. (Op. 76 Nr. 3) C dur 1 5

- 12. (Op. 76 Nr. 4) B dur 1 5

Meister, Alte. Sammlung werthvoller Clavierstücke des 17. und 18. Jahrhunderts, herausgegeben von E. Pauer.

Nr. 1. **Rameau, J. Ph.,** Gavotte und Variationen . . . — 10

- 2. **Kirnberger, J. Ph.,** Dreistimmige Fuge . . . . — 7½

- 3. —— Zweistimmige Fuge . . . . . — 5

- 4. **Marpurg, Friedr. Wilh.,** Capriccio Op. 1 . . . . — 7½

- 5. **Méhul, Etienne Henri,** Sonate Op. 1. Nr. 3 . . . — 12½

Reinecke, Carl, König Manfred. Oper in fünf Acten von Friedr. Röber. Op. 93. Partitur . . . . 18 —

—— do. Clavierauszug vom Componisten . . 5 —

Scarlatti, Domenico, Sonaten für Clavier. Nr. 1. D moll. Nr. 2. G dur. Nr. 3. A moll. Nr. 4. G moll. Nr. 5. D moll. Nr. 6. F dur à 5 Ngr. Nr. 7. A moll 7½ Ngr. Nr. 8. G moll. Nr. 9. D moll. Nr. 10. D moll. Nr. 11. C moll à 5 Ngr. Nr. 12. G moll 7½ Ngr.

Schubert, Franz, Lieder und Gesänge. Erster Band. Dreissig Lieder von Goethe. Einzel-Ausgabe.

Nr. 11. Erster Verlust . . . . — 1½

Ach, wer bringt die schönen Tage.

Nr. 12. Der König von Thule . . . . — 1½

Es war ein König in Thule.

Gesänge des Harfners.

Nr. 13. —— Nr. 1. *Wer sich der Einsamkeit ergiebt* . — 3

Nr. 14. —— Nr. 2. *Wer nie sein Brod mit Thränen ass* — 3

Nr. 15. —— Nr. 3. *An die Thüren will ich schleichen* . — 1½

Nr. 16. Suleika . . . . — 1½

Was bedeutet die Bewegung?

Nr. 17. Geheimes . . . . — 1½

Ueber meines Liebchens Aeugeln.

Nr. 18. An Schwager Kronos . . . . — 3

Spute dich, Kronos!

Nr. 19. An Mignon . . . . — 1½

Ueber Thal und Fluss getragen.

Nr. 20. Ganymed . . . . — 3

Wie im Morgenglanze du rings mich anglühst.

—— **Originaltänze.** (Walzer.) Op. 9. Heft 1 für das Pianoforte zu 2 Händen . . . . — 6

—— do. do. Op. 9. Heft 2 do. — 6

—— **Galopp und Ecossaisen** f. das Pianoforte zu 2 Händen. Op. 49 . . . . — 6

—— **3 Marches militaires** f. das Pianoforte zu 4 Händen. Op. 51 . . . . — 15

—— **Grande Marche funèbre d'Alexandre I.** für das Pianoforte zu 4 Händen. Op. 55 . . . . — 6

—— **Marche héroique au sacre de Nicolas I.** für das Pianoforte zu 4 Händen. Op. 66 . . . . — 15

—— **4 Polonaisen** für das Pianoforte zu 4 Händen. Op. 75 — 6

[16] Verlag von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig u. Winterthur.

Fritz Spindler**, Op. 136. Sechs Sonaten** für Pianoforte zu 4 Händen.

Nr. 1. Sonatine mit russischem Volkslied. 17½ Ngr.

- 2. Sonatine mit Serenade. 17½ Ngr.

- 3. Sonatine mit Jagdstück. 7½ Ngr.

- 4. Sonatine mit Sicilianischem Tanz. 17½ Ngr.

- 5. Passions-Sonatine. 22½ Ngr.

- 6. Zigeuner-Sonatine. 22½ Ngr.

[16] **Classische Compositionen**

aus dem Verlage von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Bach, Joh. Seb., Erstes Violin-Concert in A moll für Violine und Pianoforte bearbeitet von *F. David.* 1 Thlr. 5 Ngr.

—— **6 Fragmente** aus den Kirchen-Cantaten und Violin-Sonaten für Pianoforte übertragen von *C. St. Saens.* Cpl. 1 Thlr. 10 Ngr.

Nr. 1. Ouverture aus der 29. Kirchen-Cantate. 15 Ngr.

- 2. Adagio aus der 3. Kirchen-Cantate. 10 Ngr.

- 3. Andantino aus der 8. Kirchen-Cantate. 10 Ngr.

- 4. Gavotte aus der 2. Violin-Sonate. 7½ Ngr.

- 5. Andante aus der 3. Violin-Sonate. 7½ Ngr.

- 6. Presto aus der 35. Kirchen-Cantate. 7½ Ngr.

—— **Präludium und Fuge** über den Namen BACH. Für Orgel übertragen und mit Pedal-Applicatur bezeichnet von *G. Ad. Thomas.* 15 Ngr.

—— **6 Orgel-Sonaten** für Pianoforte und Violine eingerichtet von *E. Naumann.*

Nr. 1. Es dur. 25 Ngr.

- 2. C moll. 1 Thlr.

- 3. D moll. 25 Ngr.

- 4. E moll. 25 Ngr.

- 5. C dur. 1 Thlr. 7½ Ngr.

- 6. G dur. 27½ Ngr.

Bach, C. Ph. E., Sonaten für Clavier und Violine. Nr. 1. H moll. Nr. 2. C moll à 1 Thlr. 10 Ngr.

—— **Geistliche Oden und Lieder** von C. F. Gellert für 1 Singstimme mit Clavierbegleitung. Für gemischten Chor gesetzt von *L. Rotschi.* Heft 1. Partitur und Stimmen 25 Ngr.

Bach, Wilh. Fried., Sonate für 2 Claviere. 1 Thlr. 20 Ngr.

Beethoven, L. v., 6 geistliche Lieder für 1 Singstimme mit Pianofortebegleitung. Op. 48. Für gemischten Chor gesetzt von *H. Giehne.* Partitur und Stimmen 1½ Thlr.

—— **Polonaise und Menuett** aus den Trios Op. 8 und 25 für Pianoforte übertragen von *Chls. Delioux.* 20 Ngr.

Fragmente, Sechs, aus den Instrumentalwerken von *Beethoven, Boccherini, Haydn* und *Mozart* für Pianoforte übertragen von *Chls. Delioux.* Heft 1. 2 à 25 Ngr.

Frank, Joh. Wolfg., 12 Melodien zu geistlichen Dichtungen von Elmenhorst. Für gemischten Chor gesetzt von *A. v. Dommer.* Partitur und Stimmen 1 Thlr. 15 Ngr.

Graun, C. H., Gigue für Pianoforte. 10 Ngr.

Haydn, Jos., Adagio und Scherzo aus den Streichquartetten Op. 54 Nr. 1 und Op. 33 Nr. 2 f. Pianoforte übertragen von *Chls. Delioux* 17½ Ngr.

—— **Variationen** über die österreichische Nationalhymne aus dem Streichquartett Op. 76 Nr. 3 für Pianoforte übertragen von *Chls. Delioux.* 15 Ngr.

Kirnberger, J. P., Allegro für Clavier. 10 Ngr.

Mozart, W. A., Adagio für 2 Clarinetten und 3 Bassethörner. Für Pianoforte bearbeitet von *H. M. Schletterer.* 12½ Ngr.

—— **Andante** aus der Serenade (C moll) für 2 Clarinetten, 2 Oboen, 2 Hörner u. 2 Fagotte. Für Pianoforte bearb. von *H. M. Schletterer.* 12½ Ngr.

—— **Allegretto und Menuett** aus den Streichquartetten Nr. 8 in F und Nr. 7 in D für Pfte. übertr. von *Chls. Delioux.* 22½ Ngr.

—— **3 Divertissements** für 2 Violinen, Viola, Bass und 2 Hörner. Für Pianoforte bearbeitet von *H. M. Schletterer.* Nr. 1 in D. Nr. 2 in F. Nr. 3 in B à 1 Thlr.

—— **Fuge** für das Pianoforte. Für Orgel übertragen und mit Pedal-Applicatur bezeichnet von *G. Ad. Thomas.* 12½ Ngr.

—— **Türkischer Marsch.** (Aus der Sonate für Pianoforte in A.) Für Orchester instrumentirt von *Prosp. Pascal.* (Am Théâtre lyrique in Paris als Zwischenact in der »Entführung« eingelegt.) Partitur 17½ Ngr. Stimmen 25 Ngr. Arrangement für Pianoforte zu 4 Händen von *A. Horn.* 17½ Ngr.

—— **Maurerische Trauermusik** für Orchester Op. 114. Für Pianoforte bearbeitet von *H. M. Schletterer.* 12½ Ngr.

—— **Serenade** (Es dur) für 2 Clarinetten, 2 Oboen, 2 Hörner und 2 Fagotte. Für Pianoforte bearbeitet von *H. M. Schletterer.* 1 Thlr.

Muffat, G., Passacaglia für Clavier oder Orgel. 20 Ngr.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 5. Februar 1868. **Nr. 6.** III. Jahrgang.

Inhalt: Schumanniana Nr. 11. — Recensionen (Neue Ausgaben älterer Werke [Compositionen für Violine. Fortsetzung]). — Der Streit über Schubert's Müllerlieder. II. — Berichte aus Augsburg und Leipzig. — Feuilleton (Kurze Nachrichten). — Anzeiger.

Schumanniana Nr. 11.

Die Schumann'sche Schule. Schumann und Brahms. Brahms' vierhändige Schumann-Variationen.

DAS. Besser eine kurze Vorrede, als eine lange Nachrede. — Ein zweiter Saul war ich unter die Propheten gerathen. Alle Achtung vor den Propheten! Man hielt mich selber für einen Propheten. Ich aber fühlte mich nicht recht heimisch unter ihnen; es war nicht Fleisch von meinem Fleisch und Geschmack von meinem Geschmack, und so machte ich mich von ihnen los, nachdem ich noch ein paarmal recht herzhaft in mein Horn gestossen und mitten im neudeutschen Lager meine Fahne, auf der »die Schumann'sche Schule« geschrieben stand, lustig geschwenkt hatte. Ich bin kein Farbenwechsler; was ich einmal für das Richtige erkannt, dabei bleibe ich. Schon am 9. August 1861 schrieb ich in meiner Schumanniana Nr. 5, Neue Zeitschrift für Musik, Bd. 55 Nr. 7: »Um die gegenwärtig das musikalische Deutschland beherrschenden Schulen kurz zu kennzeichnen, so legt die eine das überwiegende Gewicht auf die (alte) Form, die andere auf den (neuen) Inhalt, die dritte, in der Mitte stehende aber gleiches Gewicht auf Form und Inhalt. Sind die Componisten dieser Schule im Wesentlichen beflissen, neuen Inhalt in die altbewährten Formen zu giessen, so schliesst dies selbstverständlich nicht aus, dass der Inhalt, da wo er in der That neu ist, diese Formen erweitert, durchbricht, überspringt. Es sei mir gestattet, diese Schule kurzweg die Schumann'sche zu nennen, weil die zu ihr gehörenden Componisten entweder wirkliche Schüler Robert Schumann's sind, oder doch wenigstens in dessen Sinn und Richtung fortwirken.«

In ähnlicher Weise gruppiren sich in der Politik die drei grossen Parteien der Conservativen, Demokraten und Liberalen um die drei Devisen: »Ordnung«, »Freiheit« und »Freiheit und Ordnung«, was freilich nicht ausschliesst, dass die Conservativen nebenbei für sich »ausserordentliche Freiheiten« (Exemtionen und Privilegien) und die Demokraten eine »ordentliche (ganz gehörige) Freiheit« oder »völlig freie Ordnung« (*tabula rasa?*) beanspruchen, während die Mittelpartei, je nachdem sie mehr rechts oder links sitzt, in ihrer Devise die Ordnung der Freiheit voransetzt oder nachstellt.

Man hat im politischen und musikalischen Leben kurze Ausdrücke nöthig, sollten sie auch noch so ungenau sein, und da der von mir zur Bezeichnung des musikalischen Centrums zuerst gebrauchte Ausdruck »Schumann'sche Schule« gäng und gebe geworden ist, so werde ich ihn bis zur Auffindung einer andern kurzen Bezeichnung weiter gebrauchen, ohne allzu arge Missverständnisse befürchten zu sollen.

Da das grosse musikalische Centrum inzwischen ein eigenes Organ in gegenwärtiger Allgemeinen Musikalischen Zeitung erhalten hat, so versteht es sich von selbst, dass ich meine geringen Kräfte und die mir knapp zugemessenen Freistunden von jetzt an dieser Zeitung zuwende und nicht mehr dem Organ der Neudeutschen Schule. Ich bin darum kein Ueberläufer; auch die Nationalliberalen gingen eine Zeit lang mit den Fortschrittsleuten und trennten sich erst dann von ihnen, als sie sahen, dass letztere in eine Sackgasse hineinritten. Doch genug von mir, und darum keine Feindschaft — mit den Personen wenigstens nicht, *principiis obsta, non principibus!*

Der immer grüne, ewig blühende Orangenbaum der Musik trägt zu gleicher Zeit lachende reifende Goldorangen, hoffnungsvolle grüne Pomeranzen, kleine Aepfelchen, duftende Blüthen und schwellende Knospen. Wer zu einer Schule in dem oben erklärten Sinn gehört, der braucht nicht gerade noch Schüler zu sein, und ein Meister der Schumann'schen Schule braucht nicht gerade den Unterricht Schumann's genossen zu haben. Johannes Brahms, in Hamburg am 7. Mai 1833 geboren, ist ein Schüler von Eduard Marxsen in Altona und hatte bereits mehrere Claviersonaten, Streichquartette, Duos u. s. w. geschrieben, welche zum Theil später als Op. 1 bis 9 erschienen sind, als er, kaum 20 Jahre alt, ein bartloser Jüngling, seinen ersten Ausflug durch Norddeutschland in der wenig einträglichen und untergeordneten Rolle eines Clavier-

Digitized by Google

begleiters des ungarischen Violinvirtuosen R. machte. Sein kindliches und zugleich geniales Wesen erwarb ihm schon damals viele Freunde. Als er auf seiner Rundreise Göttingen berührte, erregte er durch folgenden Umstand die Aufmerksamkeit des damals dort lebenden Geigers Joachim. In der Probe zu einem von R. angekündigten Concert hatte Brahms den Clavierpart der Beethoven'schen Kreutzersonate Op. 47 auf einem erbärmlichen Klapperkasten spielen müssen; ein Musikliebhaber versprach zur Aufführung ein besseres Instrument herbeizuschaffen. Am Concertabend war zwar ein Flügel zur Stelle, stand aber mindestens einen halben Ton zu tief in Stimmung. Als sich jetzt R. weigerte, seine Geige tiefer zu stimmen, erbot sich Brahms seinen Part um einen ganzen oder halben Ton höher zu spielen. R. hielt dies Kunststück für unmöglich; da ihn aber Brahms naiv frug, was denn dabei so Grosses wäre, so willigte R. schliesslich ein und stimmte seine Geige nach dem *Ais* des Flügels. Das Duo begann und wurde von R. auf der Geige in A-dur, von Brahms auf dem Clavier, ohne Notenheft, in Ais-dur unter Beifall des anwesenden Publicums, worunter Joachim, ausgeführt. Joachim nahm sich jetzt des jungen Menschen an, rieth ihm, sich sobald als möglich von seiner Reisegesellschaft, die ihm nicht förderlich sein könnte, los zu machen, und bot ihm einen Empfehlungsbrief an Schumann in Düsseldorf an. Nach manchen Kreuz- und Querzügen durch Norddeutschland, auf welchen er auch Weimar berührte, wo er von Franz Liszt*) denselben Rath erhielt, gelang es Brahms endlich, den mit R. abgeschlossenen Contract zu lösen; er wanderte stracks nach Göttingen zu Joachim, erhielt von diesem den versprochenen Empfehlungsbrief an Schumann, pilgerte zu Fuss nach Düsseldorf und erschien dort eines schönen Octobermorgens 1853, in etwas abgerissener Kleidung und desolatem Schuhwerk, wenige Kreuzer in der Tasche, bei Schumann. »Haben Sie sich auch schon in der Composition versucht?« frug ihn Schumann, und, auf Brahms' bejahende Frage, »haben Sie Ihre Manuscripte bei sich? »Ich kann sie ohne Noten auf dem Clavier spielen«, »dann spielen Sie etwas, dort steht der Flügel«. Brahms setzt sich an den Flügel, Schumann lässt ihn kaum ein Stück beendigen, unterbricht ihn dann mit den Worten: »das muss Clara hören«, holt seine Frau herbei, »hier, liebe Clara, sollst Du Musik hören, wie Du sie noch nicht gehört hast; jetzt fangen Sie das Stück noch einmal an, junger Mann.«

Und nun musicirte der Jungmeister dem Altmeister und der Frau Altmeisterin lange, lange vor. (Ich wünschte, ich wäre dabei gewesen!) Später lud Schumann Brahms zu Tisch ein, schickte seine Frau fort und begann dann stockend, mit einem verlegenen Blick auf Brahms desolates Schuhwerk: »Junger Mann — wenn Sie etwa — zufällig — nicht recht — es kann das ja wohl einmal so vorkommen — nicht recht — bei Casse sind, so disponiren Sie nur über mich.«

Als Brahms aus Blödigkeit sich zum Mittagsessen nicht einstellte, ruhte Schumann nicht, bis ihn Frau Schumann herbeigeschafft hatte, was freilich etwas lange dauerte. Nachdem sie ihn vergeblich in den Hotels ersten, zweiten und dritten Rangs gesucht, gelang es ihr endlich durch einen glücklichen Zufall, Brahms in einem seinen damaligen Vermögensumständen angemessenen Wirthshause vorletzter Classe aufzutreiben und ihrem hocherfreuten Gatten zuzuführen.

Ich habe dieses erste Zusammentreffen der beiden geistesverwandten ebenbürtigen Meister hier erzählt, weil es einen Beitrag zur Illustrirung von Schumann's lakonischer Gemüthlichkeit und Liebenswürdigkeit und zugleich einen Commentar zu dem enthusiastischen offenen Empfehlungsschreiben Schumann's für Brahms in der neuen Zeitschrift für Musik Bd. 39 S. 185 vom 28 October 1853 liefert.

Leider konnte sich Brahms des fördernden Umgangs mit Schumann nicht lange erfreuen; im November und December 1853 war das Schumann'sche Künstlerpaar auf einer holländischen Concertreise von Düsseldorf abwesend, von welcher sie erst am 22. December zurückkehrten, um bald darauf einen kürzern Ausflug nach Hannover zu machen, und schon am 27. Februar 1854 trat jene erschütternde Katastrophe ein, die Wasielewski in seiner Lebensbeschreibung Robert Schumann's S. 287 ff. in wesentlich richtiger Darstellung erzählt. Der abgehetzte Meister hatte sich in den letzten Tagen vor der Katastrophe mit Clavierveriationen über ein Thema beschäftigt, von dem er in seinem aufgeregten Zustand wähnte, dass es ihm Franz Schubert aus dem Jenseits gesandt. Ich habe das Schumann'sche Manuscript gesehen; es sind einfach gehaltene Variationen, nur eine, die dritte oder vierte, im Canon gesetzt; die fünfte Variation führt eine complicirte Sechzehntelfigur in der Mittelstimme durch. Mitten in dieser Variation ereilt ihn das Verhängniss — — und schon am nächsten oder einem der nächstfolgenden Tage ist er seines gemarterten Geistes so weit wieder mächtig, dass er die unterbrochene Schlussvariation mit fester Hand zu Ende führen kann! (Schluss folgt.)

*) In Weimar spielte Brahms sein später als Op. 4 erschienenes Esmoll-Scherzo. Liszt ward davon so entzückt, dass er Brahms frug, ob er dieses Stück auf Noten hatte, und als dies Brahms bejahte, nicht ruhte, bis Brahms sein Manuscript aus dem Gasthof herbeigeschafft. Liszt spielte es dann dreimal hintereinander bei sich im Hause einer zahlreichen Gesellschaft a vista vor, und strich in Gegenwart seiner eigenen Schüler Brahms so heraus, dass dieser sich schämte und jene — Aergerniss nahmen.

Recensionen.

Neue Ausgaben älterer Werke.

Compositionen für Violine.

Ferdinand David, Die hohe Schule des Violinspiels. Werke berühmter Meister des 17. und 18. Jahrhunderts. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

(Fortsetzung.)

13) J. S. Bach. Sonate (E-moll).

Digitized by Google

14) J. S. Bach. Sonate (C-moll).
15) G. Fr. Händel. Sonate (A-dur).

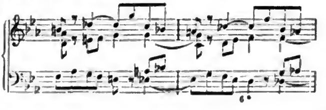
Nachdem wir an der Hand der hier flüchtig skizzirten Sonaten eine fast ein Jahrhundert erfüllende Entwicklung dieser Instrumentalform von ihren ersten Anfängen (1681) an bis zum Eingreifen der letzten classischen Periode (1760) durchlaufen haben, bleibt uns noch übrig, einige Worte über das Verhältniss unserer in dieselbe Zeit fallenden deutschen Heroen Bach (1685—1750) und Händel (1685—1759) zu dem hier behandelten Zweig der Instrumentalmusik zu sagen. Gemeinsam ist Beiden — abgesehen von dem überall unverkennbaren Stempel ihrer grundverschieden angelegten eigenartigen Genialität — der absolut musikalische Standpunkt, dem gegenüber die instrumentale Richtung nur die Bedeutung eines Accessoriums hat. Während diese letztere bei den zur Sprache gekommenen specifischen Violin-Virtuosen und -Componisten das künstlerische Movens war, maassgebend für Gehalt, Form und Tendenz ihrer compositorischen Bestrebungen, so ist bei jenen Altmeistern die musikalische Idee das Agens, welches die Mittel des Ausdrucks nach ihrem Wesen bestimmt und dem einzelnen Instrument den Antheil zuweist, welcher seiner natürlichen Beschaffenheit angemessen ist. Diese souveräne Herrschaft der musikalischen Idee gab der Violine eine Richtung auf das allgemein Musikalische, welche sie zu der spätern Uebernahme der hervorragenden Rolle befähigte, welche die classischen Meister ihr im Quartett und Orchester anwiesen.

Bach's Bedeutung auf dem Gebiet der Violin-Sonate ist eine hervorragende, sowohl durch die Anzahl und den Werth der einschlägigen Werke, als auch durch die ihm eigenthümliche technische Behandlung des Instruments. Maassgebend für die Beurtheilung der letztern sind in erster Linie die sechs grossen Sonaten für Violine solo, ein Werk, das jetzt noch einen Eckstein für die Ausbildung des Violinspielers bildet. Indem Bach hier die Violine ganz auf sich selbst stellte und sie zum alleinigen Organ des musikalischen Ausdrucks machte, bereicherte er ihre Ausdrucksfähigkeit in hohem Grad sowohl dem Umfang nach durch eine ungeahnte Mannigfaltigkeit von Wendungen und technisch-instrumentalen Motiven, als auch dem Inhalt nach durch instrumentale Klangwirkungen, welche aus der Tiefe seiner Empfindung heraus erfunden, an Originalität wie an sinnlicher Schönheit die gleichzeitigen Italiener bei weitem überragen. Noch mehr aber tritt die allgemeine musik-historische Bedeutung Bach's auf diesem besondern Gebiet in der Erweiterung des formalen Gesichtspunkts hervor durch die Anwendung der aus seinem eigensten Wesen fliessenden polyphonen Schreibart auf die reine Instrumentalmusik. Wenn seine homophonen Sätze noch im Allgemeinen auf dem Grund der damaligen Satzformen stehen und nur vermöge der unergründlichen Tiefe der Empfindung und der unerschöpflichen Mannigfaltigkeit in der Behandlung des entsprechenden Gefühlsausdrucks*) eine grössere Ausdehnung gewinnen, so schreiten seine contrapunktischen Sätze in Riesenschritten vorwärts auf der Bahn organisch-thematischer Entwicklung. Bach machte die bis dahin im Wesentlichen immer noch trockene polyphone Schreibweise zum Ausdruck einer mächtig angeregten Gefühlswelt und errang damit der Instrumentalmusik jenen allgemein musikalischen Gehalt, statt einer blos formalistischen Arbeit oder einseitig instrumentalen Tendenz, welcher ein bedeutungsvoller Vorläufer für die nachfolgende grossartige Entwicklung der classischen Instrumentalformen in Sonate, Quartett und Symphonie wurde.

Die vorliegenden Sonaten von Bach sind nach — wie anzunehmen, bisher ungedruckten — Manuscripten in der Privatbibliothek des Königs von Sachsen, einer Quelle, aus welcher noch mehrere andere der besprochenen Sonaten stammen, herausgegeben. Bei der Sonate in E-moll, einem würdigen Bach, hat der Bearbeiter sich streng auf die Ausführung der genauen Bezifferung des Basses beschränkt, auch diesen letztern der besondern Violinpartie untergesetzt, eine dankenswerthe Einrichtung, der wir bei mancher andern Sonate auch begegnet zu sein wünschten. Ein kurzes energisches Präludium, E-moll $^4/_4$ in Sechszehntel-Bewegung über dem liegenden Grundton, dessen Motiv sich an das berühmte Präludium der Sonate in E für Solo-Violine anlehnt, geht einem *Adagio* $^3/_4$ voraus, einem Stück voll tiefer Empfindung, ja man kann sagen, voll Gefühlsschweigerei, ohne dass man fürchten müsste, damit den Nebengedanken des Schwächlichen und Weichlichen anzuregen; schon die Strenge, ja mitunter Herbigkeit der Bach'schen Harmonik bannt jeden derartigen Zug. Es ist in dieser Beziehung, als ob Bach nicht tief genug hinabsteigen könnte in die Fundgrube seiner harmonischen Combinationen, um eine Accordfolge heraufzuholen, welche die verborgene Kraft seiner Empfindung anzudeuten geeignet wäre. Man sehe z. B. S. 4 Syst. 4 T. 3 ff.

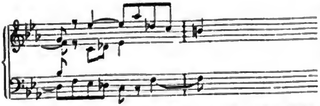
In der folgenden *Allemande* spinnt sich, wie meistens in dieser Tanzgattung bei Bach, ohne eigentlich melodisches Motiv eine ausdrucksvolle Sechszehntel-Bewegung über einer ruhig in Achteln fortschreitenden harmonischen Unterlage ab; wegen der gedehnten Rhythmik und der etwas verschleierten Periodik gehört dies Stück zu den weniger zugänglichen, in welche man sich hineinarbeiten muss. Im Gegensatz hierzu wirkt die *Gigue* $^{12}/_8$ sehr anregend, wenngleich das Vorherrschen des Moll-Geschlechts (auch der erste Theil schliesst mit einer Halbcadenz innerhalb der Haupttonart E-moll: $\overset{6}{\underset{e:\,IV}{c}}\ \overset{\#}{\underset{V}{h}}$) dem Satz eine gewisse leidenschaftliche Unruhe verleibt.

Die andere Sonate, C-moll, ist, einer beigedruckten Bemerkung zufolge, nach einem unbenannten Manuscript mit unbeziffertem Bass gedruckt; über den Autor derselben könne aber, nach dem Urtheil bewährter Kenner, kein Zweifel sein. Die Bach'schen Züge sind allerdings unverkennbar; dennoch hat der Bearbeiter, dem in diesem Fall noch eine umfassende Aufgabe zufiel, einen schwierigen Stand, weil kein Componist sich in dem Maass empfindlich, ja fast abwehrend gegen jede fremde Berührung zeigt, keiner ein so absolutes Vertrautsein mit seiner Eigenart, ein uneingeschränktes Nachempfinden derselben erheischt, wie Bach. Der Herausgeber hat diese Schwierigkeit durch grösstmögliche Discretion in der Behandlung der hinzuzufügenden Mittelstimmen zu überwinden getrachtet; wir müssen gestehen, dass er hierin zu weit gegangen ist und dadurch oft den Mittelstimmen die unbachische Physiognomie eines blos harmonischen Lückenbüssers aufgedrückt hat. Dies ist ganz besonders in dem *Presto*, C-moll $^3/_8$, der Fall, einem fugirten Satz von grosser Lebendigkeit, dessen fast dürftig zu nennende Behandlung der Mittelstimme den Eindruck macht, als getraute sie sich nicht recht hervorzutreten; wir begegnen hier zuweilen einer Leere, welche in rein klanglicher Beziehung von unschöner Wirkung ist. So führen wir hier beispielsweise die Takte 6—8 S. 9 an, wo die Querstände zwischen Violine und Mittelstimme vermöge der Pausen in dieser Stimme sehr grell hervortreten; eine vermittelnde Bewegung würde diese Härte mildern, z. B. in dieser Weise:



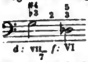
*) Wir lassen natürlich unsern Herren Mitarbeitern die Freiheit, sich in Bezug auf die noch immer schwebende Frage: ob die Musik »Gefühlsausdruck« sei, ihren Anschauungen gemäss auszudrücken. D. R.

Digitized by Google

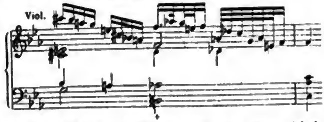


Anderer Art sind einzelne Bedenken in harmonischer Beziehung; so collidirt in Takt 6 ff. S. 6 System 3 das liegende *As* der Mittelstimme unangenehm mit dem als Wechselton frei eintretenden *a* der Violine; folgende Accordfolge scheint uns weit mehr im Sinne der Stelle zu liegen:

Weit auffallender aber erscheint uns im ersten *Adagio*, C-moll $^4/_4$, der unvermittelte Desdur-Dreiklang in Takt 3 S. 3, nicht wegen der Entlegenheit der aufeinander folgenden Harmonien:



, sondern wegen der Dreiklangsform, welche uns hier der Bach'schen Logik der Accordfolge zu widersprechen scheint. Constatiren wir zunächst, dass die fragliche Stelle ihr Analogon in Takt 4 S. 2 desselben Satzes hat und dass hiernach die Harmonisirung folgende sein müsste:



Die Richtigkeit dieser Combination zugestanden, liesse sich da nicht annehmen, dass an dieser Stelle des Manuscripts der sehr leicht erklärbare Schreibfehler statt vorläge, um so mehr, als auch das ♭ über dem seine Bedeutung als verminderte Septime behielte?

Als gelungen bezeichnen wir das *Affettuoso*, Es-dur, dessen sinnige Begleitung in Bach'scher Weise ein in sich verständliches, in Bezug auf Accordfolge wie Stimmführung völlig abgeschlossenes Ganze bildet. Auch der letzte Satz ist fliessend, nur möchten wir bei der plötzlich eintretenden, ohne Analogie im Satz bleibenden rhythmischen Rückung S. 16 Syst. 3 T. 8 und 9 ein Fragezeichen machen. Ueberhaupt macht dieser kleine Zwischensatz (von System 3 S. 16 an) einen fremdartigen Eindruck; er passt einerseits nicht in den Charakter des Satzes und ist andererseits zu kurz, in seinem folgenden zweiten Theil zu fragmentarisch — man kann sagen unausgeführt geblieben, um als ein motivischer Gegensatz zur Geltung zu kommen.

Händel's Bedeutung für die Instrumentalmusik liegt hauptsächlich auf dem Gebiet der Concert- und Orchestermusik; nichts desto weniger lassen auch die in geringer Anzahl vorhandenen Violin-Sonaten die ihn charakterisirenden allgemeinen Züge erkennen: die Universalität seines geistigen Blicks, die Bestimmtheit des künstlerisch gewollten Ziels, der formale Gesichtspunkt einer grossspurigen Behandlung, welche so zu sagen Alles im historischen Stil malt. Die vorliegende Sonate ist äusserst knapp gehalten. Die Melodie des einleitenden *Andante*, A-dur $^4/_4$, zeigt gleich anfangs eine ächt Händel'sche populäre und fesselnde Haltung, nimmt jedoch weiterhin einen weniger fliessenden Fortgang. Nach einem Halbschluss auf der Dominante setzt ein fugirtes *Allegro* $^4/_4$ ein. Zu dem Thema der Violine bringt der Bass ein Gegenmotiv, dann wird das Verhältniss umgekehrt; weiterhin im Lauf der instrumental-technischen Steigerung übernimmt die Violine allein das zweistimmige Spiel mit Thema und Contrathema, wozu der Bass dann ein selbständiges harmonisches Fundament bildet. Ohne eigentliche modulatorische Bewegung (mit Ausnahme vorübergehender Ausweichungen wird die Haupttonart [A-dur] nicht verlassen) zeichnet sich das Stück in seiner gedrungenen Kürze durch die Energie aus, mit welcher das Thema mit dem dazu gehörigen Gegenmotiv als der eigentliche Inhalt des Stücks, als die eine und einzige Hauptidee hingestellt wird. Es ist ebenso interessant wie lehrreich, diesen Satz mit dem ähnlich angelegten *Allegro* in der Sonate von Porpora zu vergleichen, das aber in Unbestimmtheit und Planlosigkeit wirkungslos herumführt. Ein vier Takte langes *Adagio*, Fis-moll, bildet den Uebergang zu dem Schlusssatz *Allegretto*, A-dur $^{12}/_8$, einem Stück in pastoralem Charakter von reizender einschmeichelnder Melodik, deren Wirkung durch die sinnige Begleitung wesentlich gehoben wird.

(Fortsetzung folgt.)

Der Streit über Schubert's Müllerlieder.

II.

Könnten wir voraussetzen, dass unsern Lesern die Wiener »Recensionen« vom Jahr 1864 zugänglich sind, wo der in dem abgedruckten Aufsatz des »Tageblatts« citirte Artikel von Gänsbacher*) steht, so würden wir vor Allem bitten, diesen nachzulesen. Allein erstens können wir dies nicht, und zweitens scheint uns die Sache dort nach der musikalischen Seite hin nicht überzeugend genug dargestellt, der Leser findet sich, obwohl die Sache mit einer gewissen auf alle Verschiedenheiten der Lesart eingehenden Gründlichkeit behandelt ist, doch manchmal einer blos subjectiv scheinenden, nicht näher begründeten Ansicht gegenüber. Diesen Fehler wollen wir im Folgenden möglichst zu vermeiden suchen.

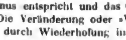
Die Veränderungen, welche bei der zweiten Ausgabe der Müllerlieder gemacht wurden und sich seitdem in alle spätern Ausgaben (mit Ausnahme der von Randhartinger vom Jahr 1864 und der neuen Breitkopf und Härtel'schen) fortgepflanzt haben, sind wichtig oder geringfügig, vielfach oder im Ganzen verschwindend, je nachdem man die Sache vom Standpunkt des philologisch-strengen Musikers, oder von dem des blos geniessenden Dilettanten betrachtet. Nicht alle Lieder sind in wesentlichen Punkten verändert, einige ganz unangetastet geblieben.

Die auffallendste Veränderung ist die der Tonarten in drei Liedern, nämlich in »Ungeduld« (Nr. 7), »Trockne Blumen« (Nr. 18) und »Des Baches Wiegenlied« (Nr. 20). Die »Ungeduld« stand ursprünglich in A und wurde bei der zweiten Ausgabe eine grosse Terz tiefer nach F gesetzt. Hierüber sogleich einige Bemerkungen. Dass die Müllerlieder für eine Tenorstimme gesetzt sind, nicht für Bariton, muss jedem Sänger und Musiker sofort klar sein, wenn er auch nur einen Blick z. B. in die ersten drei Lieder des Cyklus wirft: in diesen Lagen bewegt sich kein Bariton. Wie soll man es sich nun erklären, dass der »Müller«, der zuerst immer als schmachtender Tenor

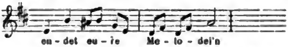
*) Dr. Gänsbacher, Sohn des als Mitschüler C. M. v. Weber's und Meyerbeer's bekannten verstorbenen Gänsbacher, ist einer der gebildetsten Dilettanten in Wien, gleich trefflich als Sänger, Violoncellist und Clavierspieler.

Digitized by Google

auftritt, in dem Lied, wo er in höchster Erregung sich über seine Liebesgewissheit so überzeugend ausdrückt (»Dein ist mein Herz, und soll es ewig bleiben«), auf einmal sich in einen Bariton verwandelt? Denn als F dur-Lied steht doch die »Ungeduld« entschieden in der Baritonlage; der höchste Ton (auf »dein« und »ewig«) ist $\overline{f}$, der Anfang bewegt sich in den für Tenor so ganz ungünstigen Tönen *c — a* oder *b*. Das Unpassende dieser Tonart in Bezug auf die auszudrückende Stimmung, wie im Verhältniss zur Tonlage der übrigen Lieder ist so evident, dass in transponirten Ausgaben (wie z. B. den sogenannten »Stockhausen-Ausgaben«) dieses Lied, und so auch die zwei andern hierher gehörigen, einfach stehen bleiben konnten; man brauchte sie nicht zu transponiren, weil sie ohnehin schon transponirt waren. — Sollte nun Jemand behaupten, der Ton $\overline{a}$ wäre für einen Tenor zu hoch, als dass die »Ungeduld« in A gesungen werden könnte? Nun, ein Tenor, der kein hohes *a* hat, ist freilich ein ziemlich mangelhafter Tenor; er mag das Lied dann in As oder G singen; aber in F ist's offenbar Unsinn. — In Bezug auf die »Trock'nen Blumen«, die ursprünglich in E-moll und dann in C-moll standen, mag von Manchem behauptet werden, die melancholische Stimmung dieses Lieds erfordere die Benutzung der tiefern Chorden des Sängers. Allein es ist erstens zu bedenken, dass ein Componist unter allen Umständen diejenige Lage wählt, wo der Sänger sich am liebsten bewegt, das ist aber die Mittellage. Für den geistigen Ausdruck sorgt ein guter Sänger schon auch in dieser Lage, er braucht nicht in der Tiefe zu brummen, um melancholisch zu scheinen. Wer wird nun behaupten, die Töne *g* — $\overline{e}$ und *fis* repräsentirten **nicht** die Mittellage des Tenors? Ferner ist aber der Edur-Schlusssatz zu erwägen, wo der Sänger in eine Art verzückter Vision geräth; in C-dur befindet er sich hier aber wieder in der ungünstigsten Lage (hauptsächlich *e—a*), und selbst dort, wo seine fanatische Entzückung den höchsten Grad erreicht (»der Mai ist kommen«), versteigt er sich nur bis zu dem von jedem Bariton leicht zu erreichenden $\overline{e}$. Mit einem Wort: auch dieses Lied ist durch die Transposition nach C ein reines Baritonlied geworden, das aus dem Rahmen des ganzen Cyklus einfach herausfällt. — »Aber Des Baches Wiegenlied«, sagen manche Anhänger der gewohnten Lesart, »dieses melancholische Schlusslied des ganzen Cyklus, das uns zu verstehen giebt, der Müller habe sich im Liebesgram das Leben genommen, das muss und kann doch wahrlich nicht in hohen Tönen gesungen werden!« Gemach! Erstens singt hier nicht der **Müller** sein **Leid**, sondern es singt der **Bach**, der muntere klare Mühlbach, dem Müller, dessen Leid **vorüber** ist, ein »Wiegenlied«! Demnach brauchte auch der Charakter kein düsterer zu sein und Schubert schrieb es, was das zweite ist, gewiss mit Absicht in der **Dur**tonart, und zwar in E-dur, wo dann wieder die schöne Tenorlage *gis* — $\overline{e}$ vorwiegt. Auch dieses Lied ist um eine grosse Terz nach C-dur, dadurch aber ebenfalls in die Baritonlage versetzt worden. Wir wären nun wirklich neugierig seitens eines der Freunde des Herkömmlichen die Vertheidigung eines Verfahrens zu lesen, nach welchem ein Liedercyklus für Tenor geschrieben wird, drei der Lieder aber ausnahmsweise für Bariton!

Ausser den Tonart-Veränderungen ist das Auffallendste die **Takteinschiebung** in Nr. 15 »Eifersucht und Stolz«, bei der Stelle »Wenn von dem Fang der Jäger lustig zieht nach Haus«. Schubert füllt dort im Original die Lücke zwischen Cäsur der Singstimme und Anfang der folgenden Zeile durch eine Figur des Claviers  aus, welche dem viertaktigen Rhythmus entspricht und das Gleichgewicht desselben rein erhält. Die Veränderung oder »Verbesserung« macht aus dieser Figur durch Wiederholung in der höheren Octave **zwei Takte**, so dass nun ein rhythmischer Fünfer entsteht, der im Text in keiner Weise begründet ist, denselben vielmehr in seinem Zusammenhang weit auseinander reisst und den marschartigen Gang durch Undeutlichkeit des Periodenbaues beeinträchtigt. Wo da die »Verbesserung« liegen soll, ist um so unfasslicher, als daraus nicht einmal ein sonderlicher Vortheil für den Sänger erwächst, der im Original in $^1/_4$- und $^1/_8$-, also $^3/_8$-Pause, wahrlich Zeit genug zum Athemholen hat.

Ungemein zahlreich sind die kleinen Varianten der **melodischen Wendung**, die fast durch alle zwanzig Lieder zerstreut sich vorfinden. Man kann nicht sagen, dass unter diesen **alle** geschmacklos wären, wenigstens wird sich das nicht mit Sicherheit erweisen lassen. Manche derselben könnten ohne Umstände und ohne Gefahr für Schubert's Ehre beibehalten werden; andere wieder scheinen aber allerdings trivialer als die Lesart der ersten Ausgabe. Es ist dabei viel »Geschmacksache«, worüber sich bekanntlich nicht streiten lässt. Wir führen deshalb nur das Auffallendste an, und überlassen es dem Leser, die übrigen Varianten selbst aufzusuchen und zu beurtheilen. Das Stärkste in dieser Beziehung enthält wohl Nr. 11 »Mein«. Die Melodie dieses Lieds kräuselt sich in leichter anmuthiger Bewegung; diese Beweglichkeit, welche hauptsächlich darin besteht, dass Schubert häufig zwei Töne auf eine Sylbe singen lässt, z. B.:

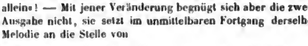


entspricht vollkommen der fröhlichen Stimmung, in der der Müller sich befindet; heisst doch der Refrain: »Die geliebte Müllerin ist mein«. Schubert hat in der Original-Ausgabe auch den Mittelsatz in A-dur »Durch den Hain aus und ein« in dieser Beweglichkeit der melodischen Führung erhalten. Er schreibt:

Statt diesem setzt die »verbessernde« Hand«:

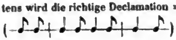
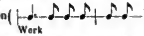
u. s. w.

Würden irgend verlässliche Nachrichten da sein, dass Schubert die einfachere, leichter zu singende, aber auch ziemlich trockene zweite Lesart vorgezogen hätte, so würden wir uns seinem Willen beugen, obwohl bedauernd, dass die geflügelten Intervalle der ersten geopfert wurden; aber einer dritten Person gegenüber finden wir uns keinesfalls veranlasst, dieses Opfer zu bringen oder gut zu heissen. Man beachte auch den Vorzug der ersten Lesart in Bezug auf Declamation: sie sagt ganz richtig »schalle heut' **ein** Reim allein (die geliebte Müllerin ist mein)« während die zweite »verbessert«: »schalle heut' ein **Rein** allein«! — Mit jener Veränderung begnügt sich aber die zweite Ausgabe nicht, sie setzt im unmittelbaren Fortgang derselben Melodie an die Stelle von



die weit gewöhnlichere Formel

Dass die weitere Spannung der Figur bis zur Octave in der ersten Lesart den Vorzug der Noblesse und des grössern Schwungs hat, wird uns jeder Unbefangene zugestehen. Andere Abweichungen, die in demselben Lied vorkommen, wie die vermehrten Vorschlagsnoten in der Anfangsmelodie, die geschmücktere Ausführung des »mein« (Takt 39), die Schlusscadenz u. a. erscheinen uns minder belangreich. Immerhin geben die vielfach vermehrten Mordente Zeugniss von einer fremden Hand, da Häufung solcher Sänger-Manieren sonst gar nicht Schubert's Art ist. Dies führt uns auf Nr. 1 »Wandern«, wo am Schluss der Strophe ausser der Unterdrückung des ersten Takts der *Pianissimo*-Phrase in der zweiten Ausgabe auch so ein läppischer Mordent aufgeklebt ist, den in der That glücklicherweise doch Niemand singt.

Weitere Abänderungen, die uns gar nicht Schubertisch und überdies sehr gewaltsam erscheinen, finden sich in einigen Stellen, wo es offenbar auf dramatische Zuspitzung des Ausdrucks und volle Freiheit für den Sänger, sich in Cadenzen zu ergehen, abgesehen war. In Nr. 4 »Danksagung an den Bach« schreibt Schubert eine durch das ganze Lied fortlaufende Sechszehntelbewegung der rechten Hand in der Begleitung. Diese Sechszehntel haben offenbar den Sänger oder »Verbesserer« bei der Stelle »ob sie dich geschickt«, genirt; er konnte dort sein übermässiges Ritardando nicht ungehemmt anbringen, unterdrückte daher nicht allein die Sechszehntel der rechten, sondern auch die Achtel der linken Hand, so dass nun die Begleitung wie festgebannt stehen bleibt, und schrieb in die Singstimme ein *ad libitum*, von dem die erste Ausgabe auch nichts weiss. Sollte etwa das Fragezeichen des Dichters, das Schubert durch eine vollkommene Cadenz wiedergiebt, dazu Anlass gegeben haben? Die Schubert'sche Cadenz scheint uns aber richtiger als das Fragezeichen des Dichters, denn der Text sagt: »das möcht' ich doch wissen, ob sie dich geschickt«. Entfällt aber mit Recht das Fragezeichen, so entfällt auch für den Sänger die Nothwendigkeit eines auffallenden Ritardando; und um so mehr die Berechtigung, die Begleitung gänzlich innehalten zu lassen. — Ein ähnlicher Fall theatralischer Uebertreibung findet sich in Nr. 5 »Am Feierabend« bei der Stelle »Und der Meister spricht zu allen« etc. Schubert zeichnet diese Stelle ohnehin dadurch aus, dass er das Accompagnement blos einfache Accorde anschlagen lässt. Die zweite Ausgabe findet dies nicht genügend, sie schreibt nicht allein »*Recit.*« dazu, sondern verändert noch die Noteneintheilung der Singstimme in einer Weise, die keineswegs einen »gebildeteren Geschmack« verräth, sondern eher einen roheren; denn erstlich wird der zusammengehörige Satz »Und der Meister spricht zu allen« durch eine Pause in zwei Sätze zerrissen, und zweitens wird die richtige Declamation »euer Werk hat mir gefallen« () in die falsche abgeändert: »euer Werk' hat mir gefallen« (
). Wem das Falsche besser gefällt als das Richtige, nun der mag beim Vortrag dieses Lieds seinem apparten Geschmack folgen; aber die erste Ausgabe lehrt, dass Schubert das Falsche nicht wollte.

Genug der Beispiele! Wer sich über alle Abweichungen unterrichten will, mag den mehrfach citirten Artikel der »Recensionen« nachschlagen oder noch besser die abweichenden Ausgaben selbst vergleichen. Wir hatten mit dem Obigen blos beabsichtigt, unsern Lesern die Beantwortung der Frage bequemer zu machen: Ob es, wie Dresdner Gelehrte meinen, »Unverstand« heissen kann, die erste Ausgabe dem Publicum zu empfehlen, resp. ihm sie in verjüngter Gestalt vorzulegen (wobei blos die langen Vorschlagsnoten in wirkliche Werthnoten verwandelt, die Texte nach Müller's Gedichten revidirt und Druckfehler beseitigt worden sind), oder ob es nicht vielmehr »Unverstand« heissen muss, solches Vorgehen leichtsinnig zu verdächtigen.

Berichte.

Augsburg. † Januar 1868. Es ist ein Jahr vergangen, seit ich Ihnen über die hiesigen musikalischen Verhältnisse berichtet habe. Zum ersten Mal kann ich diesmal mit Befriedigung zur Feder greifen, denn es hat, was dieselben anlangt, ein mächtiger Umschwung hier stattgefunden, und was ich zu sagen habe, ist fast nur erfreulicher Natur. Während ehedem das Wort »Concert« den Leuten hier ein Gräuel war, ist plötzlich im letzten Jahr für musikalische Productionen eine so allgemeine Theilnahme erwacht, dass, wenn es gelingt, dieselbe rege zu erhalten, endlich zu hoffen steht, dass dauernd schönere und bessere Zustände auf musikalischem Gebiet hier erreicht werden. Wir hatten im Lauf des vorigen Jahrs sechs grosse Concerte des Oratorien-Vereins, sechs Quartettsoireen, zwei Aufführungen der Liedertafel, ein regelmässig alljährlich stattfindendes Concert am Allerheiligentag, ein Concert, das Bilse auf seiner Durchreise gab — die Perle unter den Aufführungen des Jahrs, mit grösstem Beifall aufgenommen und durch seine Vorzüglichkeit von nachhaltigem Einfluss auf die hiesigen Concertleistungen — und ein Concert Rubinstein's, im Theater gegeben und durch das Zusammentreffen ungünstiger Umstände, auf die ich hier weiter nicht eingehen will, von minderer Wirkung. Die nachhaltigste Förderung des erwachten musikalischen Lebens verdanken wir dem Oratorienverein, gegründet und geleitet vom Capellmeister Schletterer. Allerdings ist in demselben noch nicht Alles wie es sein sollte. Ueberall sind erst die Anfänge vorhanden. Der Chor wird sich vergrössern müssen, ebenso das Orchester und besonders wird letzteres mehr zu den Proben herangezogen werden müssen, damit es auch in selbständigen Leistungen mit Erfolg aufzutreten vermag (der erste Versuch mit der Symphonie in Es von Mozart ist missglückt), aber nach allen Seiten hin bemerkt man doch sprossende Keime. Hoffen wir, dass die kommenden Zeiten ihr Wachsthum, ihre Entwicklung begünstigen. Ich beschränke mich darauf, Ihnen die Programme der Concerte mitzutheilen, und enthalte mich weiterer Bemerkungen. I. Concert: Hymne an Cäcilie von M. Hauptmann Op. 39, doppelchörig. Concertstück von C. M. v. Weber (Herr Prof. W. Speidel aus Stuttgart). Concertarie mit obligatem Pianoforte von Mozart (Frl. M. Wagner aus Stuttgart). Phantasie für Pianoforte, Orchester und Chor von Beethoven. Der 42. Psalm von Mendelssohn. — II. Concert: »Der Messias« von Händel. — III. Concert: »Orpheus und Eurydice« von Gluck; die Partie des Orpheus von der königl. bayer. Hof- und Kammersängerin Frau von Mangstl, die der Eurydice von Frau Sophie Diez aus München ganz vorzüglich gesungen, die ganze Aufführung von grösster Wirkung und schönstem Erfolg. — IV. Concert: »Elias« von Mendelssohn, mit Fräul. Kraszena Mayer aus München (Sopran) und Herrn Grusendorf, Mitglied der hiesigen Bühne (Tenor). — V. Concert: Zur Feier von Mozart's Todestag: Symphonie in Es-dur. Arie für Alt: *Ombra felice* (Fräul. M. Ritter vom kgl. Hoftheater zu München). Clavierconcert in D-moll (Fräul. W. Marstrand aus Hannover). Lieder: *Ridente la calma; Un moto di gioja*; Das Veilchen (Fräul. Ritter). Musik zu König Thamos. — VI. Concert: Scenen aus der Frithjof-Sage von M. Bruch; die Chöre vom hiesigen Männergesangverein vorzüglich gesungen. Meeresstille und glückliche Fahrt, Cantate. Clavierconcert in Es-dur (Frl. Anna Mehlig aus Stuttgart). Marsch und Chor aus den Ruinen von Athen. Die drei letzten Compositionen von Beethoven. Concertstück von Weber.

Die sechs Quartettunterhaltungen, wovon vier von den Herren Venzl, Lehner, Hieber und Werner, Mitglieder des Hoforchesters in München, zwei von dem Florentiner Quartett gespielt wurden, brachten uns: Haydn: Quartette in C und G und die Serenade in C; Mozart: Quintett in D und Quartett in C, Andante für Flöte in C (Herr Tillmetz aus München); Beethoven: Quartett in Es Op. 59, in A Op. 132, in B Op. 130, Claviertrio in D Op. 70, Serenade für Flöte, Violine und Viola, *Sonata appassionata* in F Op. 57; Lieder: *In questa tomba*; Neue Liebe, neues Leben; Schubert: Quartett in D und Impromptu für Clavier in As; Mendelssohn: Quartett in D Op. 44 und Präludium und Fuge für Clavier in E; Cherubini: Quartett in Es; Schumann: Clavierquintett in Es (dieses Werk ist das erste Schumann'sche, das je hier zur öffentlichen Aufführung gelangte); Chopin: Scherzo in B (alle Clavierpartien wurden von Frl. Marstrand gespielt); Goltermann: Romanze in E (Hr. Werner); Rust: Sonate in D (Hr. J. Becker); J. Venzl: Streichquartett in B. Die vorzüglichen Leistungen des Münchener Quartetts sind bei uns aus frühern Jahren wohlbekannt, die vier

Digitized by Google

trefflichen Künstler immer hochwillkommene Gäste. Zum Ruhm des Florentiner Quartetts brauche ich nichts hinzuzufügen. Seine Leistungen haben auch in Augsburg den ungetheiltesten Beifall gefunden, das Publicum zum grössten Enthusiasmus hingerissen.

Die Liedertafel führte den Fall Babylons von Spohr und die Schöpfung von Haydn auf. Habe ich früher darüber geklagt, dass die Concerte hier zu wenig besucht wurden, so muss ich nun rühmen, dass die Quartettunterhaltungen ein sehr zahlreiches Publicum fanden, die Concerte des Oratorienvereins aber stets bei überfülltem Saal abgehalten wurden.

Leipzig. Im 15. Abonnement-Concert wurden zwei grössere chorische Werke zur Aufführung gebracht und zwar zwei moderne, obwohl nicht mehr neue: N. W. Gade's »Erlkönigs Tochter«, bereits seit 13 Jahren erschienen, ist aber im Gewandhaus ziemlich lange nicht gehört worden; F. Hiller's »*Ver sacrum* oder die Gründung Roms«, vor etwa 9 Jahren geschrieben und im Stich erschienen, wurde damals in Zeitungen vielfach besprochen,*) war aber für Leipzig in dem zu besprechenden Concert eine Novität. Wir freuten uns, schon um der Abwechslung willen, diesen beiden Werken einmal im Gewandhaus zu begegnen; das Publicum aber schien ziemlich kühl und selbst Gade's früher so sehr beliebtes Stück wollte die Hörer nicht mehr recht erwärmen. Es ist hier nicht der Ort zu untersuchen, woran dies liegen mag — an der Ausführung keinesfalls, denn die Soli sowohl als Chor und Orchester waren, wenn man von einigen kleinen Versehen absieht, trefflich, die musikalische Gesammtwirkung ganz gut; aber allerdings enthält die Gade'sche Musik nichts Packendes, tiefer Berührendes, und der Stoff (das Gedicht) ist etwas abgenutzt (sehr sonderbar kommt uns der Widerspruch zwischen Prolog und Epilog vor: der erstere giebt zu verstehen, Herr Olaf werde durch den Hahnschrei gerettet, der andere aber betrachtet das Unglück als geschehen und warnt »jeden Jüngling vor Erlenhöh«!). — In Hiller's *Ver sacrum* mag ebenfalls der Text einen Theil der Schuld tragen, wenn das Auditorium sich etwas spröde verhielt (nach dem ersten Theil rührte sich keine Hand, am Schluss des Ganzen aber gab sich so viel Beifall kund, als mit dem Verlassen des Saals im Allgemeinen verträglich scheint). Und da ist es denn auch besonders der erste Theil, dessen Inhalt zu wenig musikalische Momente darbietet, die den Tondichter und das Publicum erwärmen konnten; anders im zweiten, wo die menschlichen Empfindungen des Priesters, der dem Opfertod sich weihen wollenden Liebenden und des theilnehmenden Volks dem Tonsetzer zugleich einige warme Motive an die Hand geben, die ihre Wirkung nicht verfehlen können. Der Gesang des Priesters »O zürne nicht«, der folgende Hirtenchor, die Gesänge der Camilla, das Vocalquartett vor dem Schluss sind Stücke, die unbedingt Anspruch haben zu dem »Schönen« gerechnet zu werden. Ueberhaupt ist Alles musikalisch, und in dieser Hinsicht erscheint Hiller, wenn man an andere Leistungen der Gegenwart denkt, aus welchen viel Geschrei gemacht wird und in denen so wenig Wolle steckt, als ein wahrer Classiker. Manches Einzelne gefällt uns freilich nicht, es überzeugt uns nicht, dass es so sein muss, aber im Ganzen steht doch das Werk eines Musikers vor uns, der weiss, worauf es ankommt; wenn derselbe trotzdem eine volle und durchschlagende Wirkung nicht erreicht, so liegt das nicht an einem elementaren Mangel, etwa an dem der Erfindung, sondern an einem Mangel in dem letzten entscheidenden Factor. Zu bemerken ist übrigens, dass die Instrumentirung des *Ver sacrum* für unsern Gewandhaussaal als eine zu grelle sich erwies: solches Getöse macht nun einmal in diesem Local keine schöne, sondern eine betäubende Wirkung, zumal da es sich nicht auf ein Stück beschränkt (etwa wie in der Walpurgisnacht der 6/8 Takt »Kommt mit Zacken«), sondern durch alle oder doch die meisten kräftig gehaltenen Stücke hindurchgeht. Davon abgesehen, enthält das *Ver sacrum* so viele interessante Züge, dass wir es gern noch einmal hören würden. — Die Besetzung der Soli war eine überwiegend vorzügliche: da war erstens Herr C. Hill mit seiner klangvoll schönen Baritonstimme und seinem belebten, hie und da fast zu unruhigen Vortrag; dann machten wir in der Altistin Frau Hüfner-Harken aus Jever die Bekanntschaft einer trefflichen Sängerin von schöner kräftiger Stimme, sehr reiner Intonation, guter Methode und Auffassung; die Sopran-Partien waren Frl. Börs anvertraut, deren Stimme zwar des schönsten Schmelzes entbehrt, die aber musikalisch scheint und im Vortrag Gutes leistet; Herr Rebling endlich als Tenor gab sich redlich Mühe das Seine zum Gelingen des Ganzen beizutragen und sang Manches sogar recht hübsch.

*) Vergl. Deutsche M.-Ztg. 1861 Nr. 25 und 26.

Feuilleton.

Kurze Nachrichten.

Für Ostpreussen haben die Deutschen in Rom ein Concert veranstaltet, dessen Programm aus Werken von Händel, Beethoven, Schubert und Schumann zusammengesetzt war. Römische Sänger betheiligten sich an der Ausführung der Gesangstücke.

In Eisenach fand am 27. Januar das erste diesjährige Symphonie-Concert des Musikvereins unter Leitung des Herrn Thureau statt und brachte eine Concert-Ouvertüre von der Composition des Dirigenten, Notturno aus der Sommernachtstraum-Musik von Mendelssohn und eine Symphonie in D von Haydn. Ausserdem liess sich die Harfenvirtuosin Frl. Stör aus Weimar mit drei Stücken hören.

Hofsänger Wallenreiter in Stuttgart hat abermals ein Lieder-Concert gegeben und diesmal Beethoven's Liederkreis »An die ferne Geliebte« und sämmtliche Lieder des Schubert'schen »Schwanengesangs« zum Besten gegeben. Uns vorliegende Zeitungsberichte sprechen sich höchst günstig über Herrn Wallenreiter's Gesang aus.

Das »Florentiner Quartett« hat sich in Breslau in drei Soiréen hören lassen, von welchen die beiden ersten stark besucht waren.

Mendelssohn's »Paulus«, in Berlin durch den Stern'schen Verein aufgeführt, hat für den wohlthätigen Zweck (Ostpreussen?) eine Einnahme von 2500 Thlr. erzielt.

C. Reinecke's Oper »König Manfred« ist bei Breitkopf u. Härtel in Leipzig in Partitur und Clavier-Auszug erschienen.

In New-York wird im Mai durch den Händel- und Haydn-Oratorienverein ein sechstägiges Musikfest veranstaltet werden, wobei, wenn die amerikanischen Blätter nicht übertreiben, wenigstens 2000 Sänger und 250 Instrumentalisten mitwirken werden.

Ein neues Verzeichniss aus dem Antiquarischen Bücherlager von Kirchhoff und Wigand in Leipzig ist erschienen, welches Musikalien und eine Abtheilung geschichtlicher und theoretischer Werke enthält.

Am 23. Januar starb in Berlin Moritz Ganz, Violoncell-Virtuose, kgl. Kammermusikus und Concertmeister.

Leipzig. Die Eröffnung des neuen Theaters ging am 28. Januar unter Gegenwart des königl. Hofs und entsprechenden festlichen Anordnungen (*théâtre paré*, grosse Gala etc.) vor sich. Es wurde zuerst von dem verstärkten Orchester Weber's Jubel-Ouvertüre gespielt, dann folgte ein Festspiel von Gottschall, Gluck's Ouvertüre zu Iphigenie in Aulis und das Hauptstück des Abends: Goethe's Iphigenie in Tauris. Die Leser erwarten von uns nicht, dass wir uns bei Gelegenheit dieser Theater-Eröffnung besonders echauffiren nach Art der ständigen Theaterreferenten, die nichts geringeres als eine neue Aera, nicht nur für Leipzig, sondern sogar für Deutschland proclamiren. Eher wäre für uns Gelegenheit in einige Extase zu gerathen, wenn es sich um einen neuen grossen Concertsaal handelte. Vom Theater aber weiss die gebildete musikalische Welt, dass es der Tonkunst in diesem Jahrhundert, und namentlich in der zweiten Hälfte der bis jetzt darin verlaufenen Zeit, mehr Schaden als Nutzen gebracht hat. Das wieder gut zu machen wäre eine schöne Aufgabe für eine Theater-Direction, aber eine so schwer zu lösende, dass wir keine einzelne Persönlichkeit für die Nicht-Lösung derselben verantwortlich zu machen im Stande wären. So lange das Eisen warm ist, wäre es freilich am leichtesten zu schmieden, d. h. so lange das Interesse an dem neuen Theater währt, könnte man viel für den guten Geschmack thun. Schlimm wäre es, wenn der Geist der localen Selbstüberschätzung, der in unsern musikalischen Kreisen wuchert und sich auch in dem Festspiel ausprägte, mehr als ein vorübergehendes Symptom wäre. Sehen wir denn der neuen »Aera« mit Ruhe entgegen und wünschen vor Allem, dass es der Direction gelingen möge, für die classische Oper auch Sänger zu gewinnen, die sie entsprechend singen können. — Das neue Theater ist übrigens in grossartigem residenzwürdigem Stil erbaut, und die Musik klingt darin sehr gut.

— Frau Michaëlis-Nimbs vom Hoftheater zu Mannheim ist ausser als Fides noch als Fidelio und Elisabeth (Tannhäuser) aufgetreten. Die Wahl der zweiten Partie konnten wir in sofern nicht ganz billigen, als sie für die genannte sonst sehr schätzenswerthe Bühnenkünstlerin entschieden zu hoch liegt und eine jugendliche Kraft erfordert, die der Dame nicht mehr eigen scheint. Im Hinblick auf andere Rollen würde aber, nach den drei Gastspielen zu urtheilen, Frau Michaëlis-Nimbs noch immer eine gute Acquisition für unsere Bühne sein.

— Die Gesellschaft *Andante Allegro* veranstaltete kürzlich eine musikalisch-declamatorische Soirée, wobei hauptsächlich eine Sammlung für Ostpreussen beabsichtigt war, die auch eine namhafte Summe ergeben hat.

Digitized by Google

ANZEIGER.

Für Concertanstalten und Gesangvereine.

[20] Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Joh. Seb. Bach's Passionsmusik

nach dem Evangelisten Matthäus

mit ausgeführtem Accompagnement bearbeitet von **Robert Franz.** Partitur 12 Thlr., Orchesterstimmen 15 Thlr., Chorstimmen 2 Thlr.

Es ist bekannt, dass Bach's Matthäuspassion in ihrer ursprünglichen Gestalt nirgends zur Aufführung kommen kann. Die Andeutungen der Generalbassschrift müssen in lebendiger künstlerischer Form ausgeführt, veraltete Instrumente durch neue ersetzt werden u. s. w. Dies ist bisher für einzelne Aufführungen in verschiedener Weise durch die verschiedenen Dirigenten versucht worden.

Rob. Franz hat es unternommen, durch seine Bearbeitung eine Norm für unsre heutigen Aufführungen hinzustellen, und sein Name verbürgt eine stilvolle Lösung dieser schweren Aufgabe. In der vorliegenden Partitur ist Alles, was der Bearbeitung angehört, mit F. bezeichnet, so dass in unserer Ausgabe zugleich die reine Originalpartitur enthalten und leicht zu erkennen ist. Orchesterstimmen nebst ausgesetzter Orgel und eine Pianofortebegleitung zu den Recitativen erscheinen zum ersten Male gedruckt.

Es ist zu wünschen und zu hoffen, dass das grosse Werk von nun an überall in der vorliegenden praktischen Gestalt zur Aufführung gelangen werde.

---

[21] Verlag von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur.

Louis Köhler's Werke.

Drei Sonatinen für Pianoforte. Op. 42 in A moll. Op. 43 in G dur. Op. 44 in G dur à 10 Ngr

Op. 58. **Drei Rondinos** für Pianoforte. 10 Ngr.

Op. 60. **Immerwährende Etuden** in Doppelpassagen für den Clavierunterricht als technische Grundlage zur Virtuosität. 1 Thlr.

Op. 63. **Clavier-Etuden** für Geläufigkeit und gebundenes Spiel zur gleichen Uebung der Hände. Heft I 20 Ngr. Heft II 1½ Thlr.

Op. 64. **Salon-Walzer** für Pianoforte ohne Octavenspannung für angehende Spieler zum Vorspieldebut. 12½ Ngr.

Op. 71. **Drei Tanz-Rondinos.** Leichte instructive Clavierstücke ohne Octavenspannung. (Walzer, Mazurka, Polka.) 17½ Ngr.

Op. 72. **Das Orakel,** Gedicht von August Stobbe. Concertlied für Sopran und Pianoforte. 20 Ngr.

Op. 73. **Tief drunten,** Gedicht von Joh. Nep. Vogl. Concertlied für Bass oder Contraalt und Pianoforte. 20 Ngr.

Op. 74. **Durch den Wald,** Gedicht von R. Reinick. Concertlied für Tenor und Pianoforte. 12½ Ngr.

Op. 75. **Nachts am Meere,** Gedicht von H. Heine. Concertlied für Bariton oder tiefen Tenor und Pianoforte. 12½ Ngr.

Op. 81. **Ländliche Lieder.** Vier Charakterstücke für Pianoforte. (Unter der Linde. Unter der Veranda. Spiel und Reigen im Grünen. Bauernmarsch zum festlichen Aufzug.) 25 Ngr.

Op. 94. **Sechs melodische Salon-Etuden** für Pianoforte. Heft I. II à 22½ Ngr.

Op. 120. **Beliebte Volksweisen** in Arabesken für Pianoforte.
Nr. 1. So viel Stern' am Himmel stehen. 17½ Ngr.
- 2. Handwerksburschen Wanderlied. 12½ Ngr.
- 3. Abschiedslied. 12½ Ngr.

---

[22] Neuer Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Richter, E. F., Lehrbuch der Fuge. Anleitung zur Composition derselben und den sie vorbereitenden Studien in den Nachahmungen und in dem Canon, zunächst für den Gebrauch am Conservatorium der Musik zu Leipzig. 2. Auflage. gr. 8. geh. 1 Thlr.

—— **Lehrbuch der Harmonie.** Praktische Anleitung zu den Studien in derselben, zunächst für das Conservatorium der Musik zu Leipzig. 7. Auflage. gr. 8. geh. 1 Thlr.

---

[23] Bei **N. Simrock** in Bonn erscheint am 20. Februar:

F. Mendelssohn-Bartholdy, Op. 107

Reformations-Sinfonie

in Partitur und vollst. Orchesterstimmen, sowie in 4- und 2händigem Pianoforte-Arrangement.

---

[24] Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Thematische Verzeichnisse der Werke

berühmter Componisten.

Mozart. Chronologisch-thematisches Verzeichniss sämmtlicher Tonwerke W. A. Mozart's. Nebst Angabe der verloren gegangenen, unvollständigen, übertragenen, zweifelhaften und unterschobenen Compositionen desselben, von L. von Köchel. Pr. 6 Thlr.

Beethoven. Thematisches Verzeichniss der im Druck erschienenen Werke von Ludwig van Beethoven. Zweite vermehrte Auflage. Zusammengestellt und mit chronologisch-bibliographischen Anmerkungen versehen von G. Nottebohm. Pr. 2 Thlr. 20 Ngr.

Mendelssohn. Thematisches Verzeichniss im Druck erschienener Compositionen von Felix Mendelssohn-Bartholdy. Pr. 2 Thlr.

Chopin. Thematisches Verzeichniss der im Druck erschienenen Compositionen von Friedrich Chopin. Pr. 1 Thlr.

Liszt. Thematisches Verzeichniss der Werke von F. Liszt. Von dem Autor verfasst. Pr. 2 Thlr.

---

[25] Verlag von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig u. Winterthur.

STEPHEN HELLER.

Op. 93. **Deux Valses** pour le Piano. Nr. 1. 2 à 22½ Ngr.

Op. 98. **Improvisata** für das Pianoforte über die Romanze »Fluthenreicher Ebro« aus Robert Schumann's Spanischen Liedern. 1 Thlr.

Op. 105. **Drei Lieder ohne Worte** für Pianoforte. 22½ Ngr.

Prière Andante pour le Piano, à 2 mains 17½ Ngr. — à 4 mains 20 Ngr.

---

[26] Neuer Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Schubert, Franz, Die Winterreise. 24 Lieder von W. Müller. Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 89. 8°. Roth. cart. 25 Ngr.

---

[27] Verlag von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur.

Ferd. Büchler.

24 STUDIEN

für

Violoncell

mit theilweiser willkürlicher Begleitung eines zweiten Violoncells.

Eingeführt an dem Conservatorium zu Wien.

2 Hefte à 1 Thlr. 10 Ngr.

---

[28] Die Musikalienhandlung von

Robert Seitz in Leipzig

Petersstrasse Nr. 14

empfiehlt sich zur Besorgung von Musikalien etc. unter den billigsten Bedingungen.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 12. Februar 1868. **Nr. 7.** III. Jahrgang.

Inhalt: Schumanniana Nr. 11 (Schluss). — Offener Brief an Herrn F. K. — Briefe aus Cöln. IV. — Berichte aus Bremen und Leipzig. — Feuilleton (Kurze Nachrichten). — Briefkasten. — Anzeiger.

Schumanniana Nr. 11.

Die Schumann'sche Schule. Schumann und Brahms. Brahms' vierhändige Schumann-Variationen.

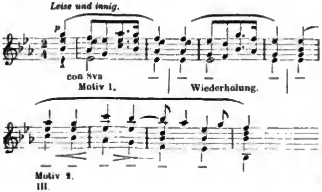
(Schluss.)

Dieses Schumann'sche Schubert-Thema ist es, welches Brahms seinem Op. 23 zu Grunde gelegt hat: »Fräul. Julie Schumann gewidmet«. (Schumann's Tochter, der dieser die Claviersonate Op. 118 Nr. 1 »zur Erinnerung« schrieb.)

»Variationen über ein Thema von Robert Schumann, für Pianoforte zu vier Händen, componirt von Johannes Brahms, Op. 23. Pr. 1 Thlr. 5 Ngr. Leipzig und Winterthur, Verlag von J. Rieter-Biedermann.«

Wenn einem Tondichter die Aufgabe gestellt worden wäre, den gebrochenen, todesmatten Robert Schumann in Tönen zu malen, er hätte seine Aufgabe nicht treffender lösen können, als es hier in diesem Schwanenlied geschehen ist, das — nicht der verklärte Geist Franz Schubert's — nein — Schumann's eigener Genius ihm vorsang, bevor seine Seele umnachtet wurde.

Das Thema, ausschliesslich aus zwei Motiven aufgebaut, besteht aus zwei Theilen; der erste Theil hat zwei Perioden von je 8 Takten, der zweite zu wiederholende Theil enthält eine einzige Periode von 12 Takten. Die erste Periode des ersten Theils lautet, eine Octave höher transponirt, folgendermaassen:



Man beachte zuvörderst den müden Bass und in der Melodie jene drei diatonischen Anfangsnoten, den Urtypus des Themas, in deren absteigender Richtung schon gleichsam der Todeskeim angedeutet ist, dann die verschiedenen vergeblichen Ansätze zu einem höhern Aufschwung und das stetige, jedesmal tiefere Hinabsinken von jedem Ansatz. Am Schluss der wiederholten ersten Periode sinkt die Melodie von der Secunde um eine ganze Quinte auf die Unterquart (Dominante) hinab. Im zweiten Theil bleibt der Bass, wie todesmatt, auf der Dominante liegen, während die Melodie, unfähig, einen neuen Aufschwung auch nur zu versuchen, als wären ihr die Flügel geknickt, nur brockenweise eine Wiederholung der ersten Hälfte des zweiten Motivs in schleppender Augmentation (die halben Noten *as g c b*) stammelt, unterbrochen durch die zweite Hälfte des ersten Motivs, und sodann nach zweimaliger Wiederholung der ersten Hälfte des ersten Motivs, von der Dominante plötzlich wieder auf den Grundton hinabsinkt.

Ueber diesen rührenden Schwanengesang des dahingegangenen Meisters hat nun Brahms in seinen 10 Variationen Klänge der Wehmuth, der Trauer und des Schmerzes, aber auch des Trostes, der Hoffnung und der festen Zuversicht angestimmt, frisch, ohne Sentimentalität, neu und kerngesund, wie wir sie anmuthender und lieblicher, kunstvoller und charakteristischer von seiner Muse noch nicht gehört haben.

Thematische Arbeit ist die Logik der Musik. Wer in der Musik nicht bei seiner Aufgabe, dem Thema bleibt, wer es nicht versteht, die einzelnen Motive und Motivglieder des Themas durch musivische Zusammensetzung, Fortführung, Erweiterung zu immer neuen charakteristischen Gebilden zu verarbeiten, der mag vielleicht, wenn er sonst das Zeug dazu hat, die rohe Menge eine Zeit lang durch seine Potpourris ergötzen oder durch prickelnde Harmonien und elementarisch wirkende Klangfarben und Orchestereffecte verdutzen, — aber ein logischer Musiker ist er nicht.

Das Verständniss der Wortsprache und deren Declamation ist der Natur der Sache nach weiter verbreitet,

als das der nicht minder logischen Tonsprache. Wenn Jemand die Frechheit hätte, sich vor ein Theaterpublicum binzustellen und mit Pathos und den nöthigen Gesten etwa Folgendes zu declamiren: »Die schönen Tage von Aranjuez — die holdiriade, die holdiradi — sind nun: vorüber, ihr Schaafe, vorüber — hass hass, bäh bläh, wau wau — das ist ja eben das Loos des Schönen auf der Erde — und Ross und Reiter sah ich niemals wieder — immer heiter und so weiter und so weiter«, so würde der Zuhörer bald merken, dass er einen Spassmacher oder Verrückten vor sich hat; derselbe Zuhörer vielleicht hört aber unbeirrt und andächtig denselben Unsinn stundenlang mit an, wenn der Spassmacher oder Verrückte zufällig zu ihm in Tönen durch das Orchester spricht!

Ist nun zwar die Musik eine logische Kunst und besteht ihre Logik wesentlich in der thematischen Arbeit, so würde sie dagegen durch blos rohe wörtliche Wiederholungen des Themas, in derselben Tonart, Tonreihe und Tonlage, langweilig werden und gegen das Grundgesetz der Musik: »Mannigfaltigkeit in der Einheit« verstossen.

Brahms verarbeitet in seinen Variationen hauptsächlich die oben als Urtypus des Themas bezeichneten drei Anfangsnoten der Melodie (*g f es*), ferner die drei Anfangsnoten des Basses (*es es es*) und die beiden Noten des Schlusses (die herabsinkende Quinte *b es*). Allen drei Motiven, die ich von jetzt an als erstes, zweites und drittes bezeichnen werde, hängt etwas Mattes, Geknicktes, Todmüdes an — die Gefahr der Eintönigkeit und des Langweiligwerdens, noch dazu bei der wehmüthigen Sentimentalität des Themas und mit Rücksicht auf dessen rührende Entstehungsgeschichte, lag also nahe genug. Dass aber Brahms in seinem Variationenwerke es verstanden hat, bei aller Einheit des Grundcharakters und der thematischen Arbeit, durch die mannigfaltigsten Gestaltungen seiner drei thematischen Motive und deren verschiedenartige Verbindungen den nöthigen Wechsel im Charakter der einzelnen Variationen, im Rhythmus, in der Tonart, in Führung der Melodie und Harmonie zu bringen, das glaube ich im Folgenden beweisen zu sollen und zu können, so weit dies ohne umfassende Notenbeispiele überhaupt möglich ist. Zunächst gebe ich eine vereinfachte und auf ein einziges Notensystem (Violinschlüssel) gebrachte Zusammenstellung sämmtlicher thematischen Hauptmotive der einzelnen 10 Variationen, unter Angabe der Tonart (wodurch zugleich die Vorzeichnung erspart wird) und der Taktart. Eine Nachweisung der weitern Verarbeitung dieser Hauptmotive innerhalb jeder einzelnen Variation muss dagegen unterbleiben, da sie in einer Musikzeitung unverhältnissmässigen Raum beanspruchen würde.

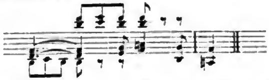
Es bringt zuvörderst die erste Variation die vollständige Melodie des Themas (mit Hülfe von Vorhalten, später durch Auflösung der Accordnoten) in lebendigen Sechszehnteln; es ist noch genau der alte liebe Schwanengesang, aber der Schwan hat seine geknickten Flügel, seine matten Füsse abgeworfen und wiegt sich jetzt frei im Aether. Die Quintenschritte des Basses schliessen sich eng an die beiden Schlussnoten des Themas an. (Motiv 3) Variation I Es-dur 2/4:

Var. II Es-dur 2/4. Doppelte Diminution des umgekehrten ersten Motivs, und vierfache Diminution des in die Oberstimme verlegten zweiten Motivs:

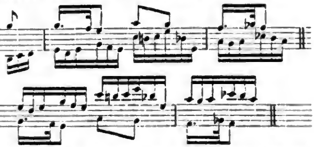
Var. III Es-dur 2/4. Oberstimme aus dem ersten Motiv gebildet, im Bass die Umkehrung des dritten Motivs in vierfacher Verkreuzung:

Var. IV Es-moll 2/4. Das diminuirte dritte Motiv, canonisch geführt:

Var. V H-dur 6/8. Vollständige Durchführung von fünf Stimmen im striktesten doppelten Contrapunkt; die Hauptmelodie liegt zuerst in den beiden Mittelstimmen, die beiden Oberstimmen imitiren den Bass canonisch, bei der Wiederholung werden die beiden Mittelstimmen mit den beiden obern umgetauscht:



Var. VI Es-dur 2/4. Ebenfalls im doppelten Contrapunkt, der hier aber freier behandelt ist. Die Oberstimme bringt zunächst das vollständige erste Motiv des Themas, aber in verändertem Rhythmus, die Unterstimme variirt das erste Motiv, verkürzt und mit Zusätzen versehen:



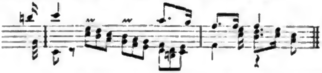
Var. VII. Drei Stimmen, in wogender Gegenbewegung, bringen zuvörderst nur zwei Noten des ersten Motivs, drei andere Stimmen in anderer Lage alterniren; erst später treten die drei absteigenden Noten des ersten Motivs wieder vollständig in ihr Recht ein und erblühen sodann im zweiten Theil zu einer Melodie von unbeschreiblicher Grazie, zu welcher der zweite Spieler zu gleicher Zeit die ruhende Quinte des Themas, das wogende Motiv der Variation und das dritte Motiv anschlägt. — Man lasse sich ja nicht die aus dem Variationenthema (dritter Takt des zweiten Motivs) gebildeten beiden Synkopen zum Schluss des ersten und zweiten Theils im Part des zweiten Spielers entgehen:

Digitized by Google

Es-dur 4/4.

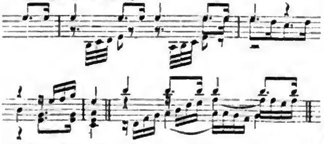
Var. VIII G-moll, zugleich 2/4 und 6/8. Das erste Motiv in beiden Stimmen zugleich, und zwar in der Oberstimme, ausgeprägt, in 4 Achteln, in den Mittelstimmen zunächst nur angedeutet, in 6 Achteln; erst im zweiten Theil wird man mit Eintritt des vollständigen, jetzt in die Oberstimme gelegten 6/8-Motivs gewahr, dass die ganze Variation in freiem doppelten Contrapunkt geschrieben ist. Der Bass führt das dritte Motiv und tritt im zweiten Theil durch lebendige Imitationen des Hauptmotivs der Variation hervor:

Var. IX C-moll 4/4. Der erste Theil dieser Variation ist vollständig im striktesten doppelten Contrapunkt geschrieben, die Oberstimme sowohl als die Unterstimme aus einer Verbindung sämmtlicher drei Hauptmotive gebildet; auch der im Notenbeispiel nur angedeutete Tonleiterauftakt wird in den doppelten Contrapunkt mit hineingezogen. Im zweiten Theil herrscht ein freier doppelter Contrapunkt:



Var. X. Die letzte Variation, ein Trauermarsch, bringt zuvörderst in der Mittelstimme das zweite Motiv, dem sich das vollständige erste Themamotiv anschliesst, dazu das erste Motiv, umgekehrt und in verschiedenen Diminutionen in der untern und obern Stimme; ähnlich ist der zweite Theil im freien doppelten Contrapunkt und mit canonisch geführten Unterstimmen gehalten. Daran schliesst sich eine Coda, in welcher über dem vom zweiten Spieler weiter geführten Marsch das Originalthema wieder auftritt und einen ernsten, befriedigenden Schluss des ganzen Werks herbeiführt:

Alla Marcia. Es dur 4/4.



Nach dieser Darlegung der thematischen Arbeit des Brahms'schen Variationenwerks, also der Form, bleibt mir nur noch übrig, auch den geistigen Inhalt der einzelnen Variationen noch etwas genauer, als ich ihn schon oben angedeutet, zu charakterisiren.

Hier zuckt und juckt es mich freilich, mir die Sache leicht zu machen, weidlich auf die musikalischen Klötze zu schimpfen und den hausbackenen Trumpf des Eingeweiheten Sarastro auszuspielen:

> Wen solche Töne nicht erfreun,
> Verdienet nicht ein Mensch zu sein!

Da aber die Meister der Schumann'schen Schule, wie ich oben behauptet habe, gleiches Gewicht auf Form und Inhalt legen, so muss das vorliegende Meisterwerk des grössten lebenden Meisters der Schumann'schen Schule doch auch einen erfassbaren Inhalt haben, und wer kein Dichter ist und den Inhalt des Themas und seiner Variationen nicht in Sonetten oder Terzinen uns enthüllen kann, der muss doch, wenn er sonst das Werk verstanden hat, wenigstens in schlichter Prosa ausdrücken oder andeuten können, was dasselbe bedeuten soll oder für ihn selbst bedeutet. Ich betrete hier das schwankende Gebiet der Empfindungen. Empfindungen sind stets subjectiv; Andere halten ebensowenig meine Empfindungen für absolut richtig und maassgebend, wie ich die ihrigen. Wenn ich also verspreche, das auszudrücken, was ich selbst bei den Variationen als deren geistigen Inhalt empfunden habe, so geschieht dies ganz ohne Präjudiz, und — weil bei einem genauern, ausgeführtern Programm um so grösserer Widerspruch und um so weiteres Auseinandergehen der Meinungen zu befürchten steht, nur in allgemeinen Andeutungen; je vager und trivialer ein Programm, desto eher findet es Gnade, weil Niemand dadurch behindert wird, unter die Generaltitel seine eigenen Empfindungen unterzubringen.

Auch bezüglich des geistigen Inhalts des Variationenwerks ist, wie man sich überzeugen wird, das musikalische Grundgesetz »der Mannigfaltigkeit in der Einheit« gewahrt; ich mache aber noch insbesondere auf die Bedeutung der beiden Schlussaccorde der einzelnen Variationen aufmerksam. In gleicher Weise, wie die Schlussnoten des Themas den Stoff für die Harmonie der ersten Variation hergeben, spielen auch die beiden Schlussaccorde mehrerer Variationen die Vermittlerrolle für den Uebergang von einem Charakterbild zu dem andern. (Vergleiche namentlich das plötzliche *Piano* am Schluss der zweiten Variation.)

Der Charakter der einzelnen Variationen scheint mir kurz und bündig also bezeichnet werden zu können:

Var. 1. Innige Wehmuth.

Var. 2. Schmerz, erst lind, dann herb und herber, zuletzt pochend, hämmernd.

Var. 3. »O süsser, bittrer Schmerz, wie bist du mir so lieb!«

Var. 4. Todtenklage; im zweiten Theil gesellen sich zu den beiden klagenden Stimmen gedämpfte Trommeln.

Var. 5. »Wer hörte wohl jemals mich klagen? (für sich) Vor Wehmuth zerspringt mir das Herz!«

Var. 6. »Auf, Muth gefasst, schweigt ihr Klagen!« (als Text zu dem Hauptmotiv).

Var. 7. »Noch zittert Dir in der Wimper die Thräne, und sieh, schon lächelst Du wieder?«

Var. 8. Wonne der Wehmuth.

Var. 9. Energisches Aufraffen, untermischt mit Ausbrüchen nachzuckenden Schmerzes.

Var. 10. Trauermarsch:

»Ach, sie haben einen guten Mann begraben,
(*coda*) — doch mir war er mehr!
Requiescat in pace et lux perpetua luceat ei!«

Digitized by Google

Offener Brief an Herrn F. K.

als Antwort auf den Leitartikel in Nr. 2 dieser Zeitung.

Geehrtester Herr!

Auf Ihre Entgegnung in der genannten Nummer unserer Zeitung noch einmal über denselben Gegenstand die Feder zu ergreifen, hatte ich wenig Lust. Ich mag nicht einmal den Schein erregen, als wollte ich durchaus das letzte Wort behalten, was mir auch schlecht bekommen würde, denn, wie ich sehe, ersteht mir nach jeder Kundgebung wieder ein neuer Gegner. Und wenn einmal ein Federkrieg sich durch mehrere Nummern hindurchgezogen hat, so wird den Lesern die Sache langweilig, was ich denselben meinerseits lieber erspare. Allein ich kann mich eines gewissen Pflichtgefühls nicht erwehren, das mir sagt, dass ich meinen Posten denn doch nicht so kurzweg aufgeben, meine These nicht so bei Nacht und Nebel im Stich lassen sollte; und nicht minder ist es auch eine Forderung des Anstands, einem so wohlwollenden Opponenten nicht den Rücken zu kehren, sondern ihm ordentlich zu respondiren. Ich wähle aber die Form einer kleinen Epistel, weil ich fürchte, wenn wieder die Inschrift: »Ueber Phantasie und Empfindung« an der Spitze dieses Blatts prangte, so würden alle friedliebenden Leser dasselbe entrüstet aus der Hand legen und es würde am Ende der verehrten Redaction zum Vorwurf gemacht werden, dass sie nicht bessere Disciplin halte.*) Doch zur Sache; ich will mich möglichst kurz fassen.

1) Wenn Sie sagen (S. 10) Beethoven habe in dem *Adagio* seines Quartetts Op. 59, 1 sich selbst und seine Hörer in die tiefste Nacht der Trauer versenkt, so gehört schon diese Ausdrucksweise nicht meiner, sondern der sonst üblichen Anschauungsweise an. Mich versenkt er auch mit diesem wie mit ähnlichen *Mestos* keineswegs in Trauer, und ich glaube, er hat sich selbst ebensowenig darein versenkt; mich versenkt er in die Schönheit seiner Töne; diese gehören in's Quartett, Trauer hat mit einem Streichquartett meines Erachtens absolut nichts zu schaffen. Wenn er *mesto* darüber schreibt, so ist das die genauere, durch ein Bild bewerkstelligte Bezeichnung für die Spieler, die eigentlich ganz überflüssig wäre, wenn man nicht dem lieben Publico alles möglichst handgreiflich sagen müsste. Ein tüchtiges Quartett von Geigern würde das Stück ganz genau ebenso spielen, auch wenn dieses *Mesto* nicht darüber stände: Mozart hätte es nicht darüber gesetzt. Wenn Sie nun sagen: nimmermehr hätte Beethoven diese Musik geschrieben, wenn nicht die Stimmung solcher Trauer irgendwann vorher und durch irgendweiche Eindrücke der Aussenwelt durch eigenes oder fremdes Leiden in seiner Seele geweckt worden wäre: so erlauben Sie mir, einfach zu erwiedern, dass ich überzeugt bin, auch wenn ihm nie der Kopf geschmerzt hätte oder nie ein Leid vorher auf seinem Lebensweg ihm begegnet wäre, hätte seine Phantasie unter den rein musikalischen Gegensätzen auch diesen gefunden oder geschaffen. Da nun allerdings Beethoven wie jeder Andere und sogar mehr als Andere vom Elend des Lebens zu kosten bekam, so konnte es ihm einfallen, diese Gattung von Musik mit jener Gattung von Lebenserfahrungen durch Analogie und Ideen-Association zu vergleichen; also nur die Ueberschrift *mesto*, nicht das Stück selbst führe ich auf jene Leiden zurück. Von Mozart sagen Sie, in der Einleitung zur Esdur-Symphonie habe er dem Gefühl des Staunens und der Andacht Ausdruck verliehen. Wo hat Mozart diese Erklärung gegeben? Sie ist lediglich eine Deutung, die Sie diesem Satz unterlegen; ich aber gestehe Ihnen, dass ich weder an Staunen noch an Andacht jemals gedacht habe, so oft ich schon seit meiner Jugend Tagen die Symphonie mit höchstem Genuss hörte und mitspielte; ich dachte einzig an die herrlichen Accorde, an den wunderbaren Gegensatz der Zweiunddreissigstelläufe im Bass herauf und in den Violinen herab, an den schönen Uebergang in's *Allegro* — an lauter musikalische Dinge, an die auch Mozart sicherlich ganz allein gedacht hat. Mein verehrter Herr, Sie argumentiren gegen mich von Ihren Voraussetzungen aus; da ich aber diese nicht theile, so bin ich auch durch die Folgerungen nicht geschlagen. Dass ein Mensch, auch wenn er Mozart oder Beethoven heisst, ehe er mit seinen Meisterwerken auftritt, erst Einiges in der Welt gesehen und erlebt haben muss, sei es nun, dass er die Alpen erstiegen oder auf dem Meer gewesen, oder sei es, dass er von den Menschen Lieb' und Leid erfahren: das gebe ich Ihnen bereitwillig zu, aber nicht, weil ich nun in seiner Musik »Nachklänge« von dem allen erkenne, sondern weil das Leben den geistigen Menschen erst reif, erst zum Manne macht; und nur, sofern man überhaupt ein Mann sein muss, um auch als Musiker ein Meister zu sein, lasse ich jenen Zusammenhang gelten.

2) Sie führen gegen mich die Händel'sche Fuge aus A-moll in's Feld; denn Händel habe auch in ihr einen Stimmungsgehalt entdeckt, sonst hätte er sie nicht zu dem Chor im Israel verwendet: sie ekelt zu trinken vom Strome etc. Gewiss, dieser Gang war ihm auch für diesen Text bequem; ich bin aber, vollends seit ich Chrysander gelesen, der Ueberzeugung, dass Händel denselben Gang mit derselben Freiheit auch für ganz andere Texte zu benutzen im Stande gewesen wäre und sich nicht gescheut hätte, es bei Gelegenheit zu thun. Dass der »Stimmungsgehalt« dieses Fugenthemas gerade Ekel vor schlechtem Wasser sein soll, gestehe ich trotz aller Anstrengung nicht finden zu können, aber dass es unter vielem Andern auch zu solch einem Text passt, das ist gewiss, sonst hätte Händel es nicht gerade dazu verwendet. Seit ich weiss, dass aus der Sarabande, die in seiner Almira getanzt wird, während ein alter Philister auf einem von Löwen gezogenen Wagen einem fürstlichen Freier zu Ehren vorüberzieht (Chrysander's Händel I S. 121) — Händel selbst hernach den »unbeschreiblich schönen Klaggesang« im Rinaldo gemacht hat: »Lass mich mit Thränen mein Loos beweinen«, bin ich gegen sogenannten »Stimmungsgehalt«, den eine Musik, eine Melodie objectiv und unveränderlich haben soll, vollends ungläubig, mache mir aber aus diesem Glaubensverlust nicht das Mindeste, ich höre die Sarabande und höre das Klagelied und finde, dass diese Musik ganz merkwürdig gut beides vorstellt.

3) Sie nehmen mich, verehrter Herr, in ein bedenkliches Examen, wenn Sie mir die Aufgabe stellen (S. 11) anzugeben, welches denn das innere Band sei, welches die Händel'sche Fismoll-Fuge mit ihrem Präludium, welches die drei oder vier Sätze einer guten Sonate unter einander verknüpft. Wenn ich aber ehrlich bekenne, dass ich das nicht sagen kann, so folgt daraus nicht, dass Sie, weil Sie auf Grund des »Stimmungsgehalts« es sagen zu können meinen, damit Recht haben; denn ich behaupte, dieses »innere Band« lässt sich — sofern damit mehr gemeint ist, als die Einheit und Gegensätzlichkeit in Tonart, Taktart, Tempo und Melodienwechsel — schlechterdings in Worten nicht ausdrücken; findet Jemand für dieses oder jenes Tonstück oder eine Reihe solcher einen Ausdruck in Worten, so ist's doch nichts weiter, als eine Vergleichung, die sich dafür ausgiebt, reelle Deutung zu sein, neben die aber sich mit gleichem Recht und Unrecht zwanzig andere Deutungen, je nach Laune, stellen können. Damit ist aber jenes innere Band keineswegs selbst aufgelöst oder geleugnet. Sie überreichen Ihrer Frau etwa am Geburtstage derselben ein Bouquet, dessen Schönheit allgemeine Bewunderung erregt. Nun wird die Frage gestellt: was ist das »innere Band«, das diese Blumen zu einem so einheitlichen Ganzen verbindet? es gleichsam zu einer Blumensonate oder Blumensymphonie macht? Sie wissen

*) Wir fürchten dies nicht. Das betreffende Thema gehört zu den Glaubenssachen, wir lieben daher hierin die Glaubensfreiheit. D. Red.

Digitized by Google

vielleicht nach dem Wörterbuch der Blumensprache das Bouquet sinnig zu deuten und werden für diese poetische Zuthat, an der die Blumen selber ganz unschuldig sind, mit einem um so liebevollern Blick belohnt; wenn ich aber hinter Ihrem Rücken den Gärtner, den Componisten des Bouquets, um seine Intentionen frage, so wird mir, was wollen Sie darauf wetten? dieser Künstler antworten: ich habe diese Blumen ausgewählt und sie in dieser Ordnung und Form zusammengestellt, weil sie in dieser Weise schön zusammenpassen. Was zusammenpasse, damit etwas Schönes daraus wird, das zu erkennen ist Sache des Geschmacks, für den es keinen andern Grund giebt, der auch keinen andern anzugeben weiss und anzugeben braucht, als sein souveränes Urtheil: das ist schön, jenes ist noch schöner. Sie werden mir vielleicht entgegenhalten, mein Gleichniss hinke, denn Melodien, Allegros und Andantes stehen nicht wie Blumen im Garten, dass man sie nur aussuchen und zusammenpflücken dürfe. Ich aber behaupte: ja, sie stehen ebenso im Garten der musikalischen Phantasie, nur dass sie manchmal eben in dem Moment, in dem der Gärtner sie sucht, erst aus dem Boden sprossen oder ihre vorher geschlossenen Kelche öffnen. Oder denken Sie vielleicht, es sei doch eine rohe, äusserliche Vorstellung, dass ein Componist z. B. die Themen des ersten, zweiten, dritten Satzes einer Sonate so zusammensuche und zusammensetze, wie der Gärtner das Bouquet? Nun freilich, so wie er sie in Händen hat, werden sie erst recht lebendig, dehnen sich aus, umarmen sich, zeugen sogar Junge, was die Blumen nicht thun. Aber die Vorstellung haben doch gewiss auch Sie nicht, die ich nur bei sentimentalen Dämchen mir denken kann, dass ein Musiker, von irgend einer Empfindung — etwa Beethoven vom Mondschein ergriffen, sich nun hinsetze und die Cis moll-Sonate vom ersten Takt bis zum letzten schreibe, und so der Mondschein durch eine Art Stoffwechsel zur Sonate werde. Die Skizzenbücher unserer grossen Meister, die Originalhandschriften und die Correcturen darin zeigen sattsam, wie oft auch sie erst probirt haben, was zusammenpasse und was nicht. Dass Beethoven z. B. zu der Claviersonate in Es Op. 31, 3 nicht auch ein ganz anders geartetes Finale hätte setzen können, wer will das behaupten? Aber dass dazu weder das Finale der Sonate Op. 7, noch das aus Op. 27, 2 gepasst hätte, das sagt uns Allen unser Ohr, unser musikalischer Sinn, wie derselbe Sinn es dem Meister gesagt hat, dass gerade jenes das rechte sei.

4) Endlich nehmen Sie mich noch am Schluss in Anspruch mit einigen Worten, die ebenfalls eine Erwiderung fordern. Dass nach meiner Theorie »die musikalische Phantasie in der menschlichen Persönlichkeit nur zur Miethe wohne«, diese Unterstellung muss ich ablehnen. Die musikalische Begabung wohnt nicht zur Miethe, sie ist mitberechtigte Hausbesitzerin, ist Tochter des Hauses so gut wie die speculirende Vernunft, wie der religiöse Glaube, wie das sittliche Gewissen. Aber sie bewohnt, wie es in einem geordneten und wohlhabenden Hause der Fall ist, ihr eigenes Appartement; sie läuft nicht dareinschwatzend im Hause herum, wärmt und sättigt sich nicht bei den Schwestern, sondern verwaltet das ihr vom Vater anvertraute Eigenthum selbständig, und erfreut umgekehrt das ganze Haus, wenn es sich in ihrem Gemach einfindet, mit ihren Gaben, schenkt insbesondere der ihr ähnlichen Schwester, der Poesie, von ihren edelsten Producten, damit diese sich damit schmücke. So viel über die Miethwohnung. Wenn Sie aber sagen: ich werde doch hoffentlich wenigstens das zugeben, »dass Alles, was in der Musik schmerzlich klingt, ein Ausdruck ist von jener Trauer, welche der Geist im Anblick des Vergänglichen empfindet, der Trauer darüber, dass er selbst noch an's Irdische gebunden ist«: so muss ich leider selbst diese letzte Hoffnung, die Sie von mir hegen, mit eigener Hand zerstören. Ich habe noch zwei Jahre bis zu meinem sechzigsten, aber noch nicht ein einzigesmal in meinem Leben hat mich ein *Mesto*, ein *Largo* in D-moll, eine *Sonata appassionata* an die Vergänglichkeit alles Irdischen und an meine Gebundenheit an dasselbe gemahnt; etwas wie Weltschmerz empfinde ich blos, wenn die Geiger falsch geigen, und der Vergänglichkeit der Dinge erinnere ich mich auf musikalischem Gebiet (abgesehen natürlich von einem darauf bezüglichen Text) höchstens nur dann, wenn eine schöne Musik mir zu früh zu Ende ist. Sonst aber hebt mich alle Musik, heisse sie *mesto* oder *giocoso* oder wie sonst, wofern sie nur schön ist, über alles Vergängliche weg, ich habe in ihr eine Offenbarung, einen Genuss des Unvergänglichen, was ja eins ist mit dem wahrhaft Schönen.

Sie sehen, mein Bester, ich bin ein verstocktes Subject, an dem alle Bekehrungsversuche scheitern. Indessen haben wir Beide die Genugthuung, dass die Kunst uns zu gleichem Segen wird: Sie nehmen dazu als Zubehör Ihre Stimmungsdeutungen, ich aber greife nach nichts dergleichen, und dennoch werden wir Beide der gleichen Gottesgabe in gleichem Maass innig froh.

Mit aller Hochachtung

T., d. 21. Jan. 1868. C. P.

Briefe aus Cöln.

IV.

Zwei Gürzenichconcerte, das vierte und fünfte, habe ich heute nachzuholen. Zur Aufführung kamen im erstern: Ouvertüre zu Euryanthe von Weber; Violinconcert von Beethoven, vorgetragen von Hrn. Concertmeister O. v. Königslöw; Die Weihe des Frühlings (*Ver sacrum*) für Soli, Chor und Orchester von F. Hiller; Ouvertüre zu »Vestalin« von Spontini.

Es liesse sich nicht behaupten, dass die Begeisterung an diesem Abend einen bemerkenswerthen Höhegrad erreicht hätte. Im Grund war es nur eine Leistung, von welcher wir einen tiefern Eindruck mit uns nahmen, und dies zwar vom Beethoven'schen Violinconcert; denn bei diesem, das fühlte man wohl, bewegte sich Concertmeister v. Königslöw so ganz auf seinem Feld; da war Alles so klar und durchsichtig, so ruhig und fest, da störte kein sichtbares Streben zu glänzen; man konnte die Person des Künstlers ganz vergessen, und nur das Kunstwerk stand vor uns in seiner einfachen Grösse und Schönheit. Den übrigen Sachen fehlte meist der rechte Zug; namentlich aber Hiller's »Weihe des Frühlings« hätten wir eine bessere Wiedergabe gewünscht, welche die einzelnen Schönheiten dieses Werks, das wohl zu den besten grössern des Componisten zu rechnen ist, in das gehörige Licht gesetzt haben würde. — Was diesem Abend an Enthusiasmus gefehlt hatte, wurde im folgenden fünften Concert reichlich nachgeholt. Hier galt es nun freilich einer Geburtsfeier Beethoven's, und das Programm allein war ganz dazu angethan, das Herz eines Kunstfreundes schon beim blossen Anblick in gelinde Aufregung zu versetzen. Hier stehe es zum Beweis: Leonorenouvertüre Nr. III; Clavierconcert in G, vorgetragen von Frau Cl. Schumann; »Wonne der Wehmuth«, »Neue Liebe«, vorgetragen von Herrn J. Stockhausen; Elegischer Gesang für Chor und Streichquartett; »An die ferne Geliebte«, vorgetragen von Hrn. Stockhausen; Phantasie für Pianoforte, Orchester, Soli und Chor, gespielt von Frau Schumann; Pastoralsymphonie. Drei Namen voll magischer Kraft leuchten uns daraus entgegen: Beethoven, Clara Schumann und Stockhausen, und somit bliebe mir wenig mehr zu sagen übrig. Die schönsten Worte über Frau Schumann hat vor langer Zeit schon ihr unsterblicher Gatte gesagt, und da dieselben heute noch volle Geltung haben, so genügt es zu berichten: Frau Schumann spielte. Nur Einer aber ist, der ihr an Macht über die Herzen der Hörer gleichsteht, und dass dies Stockhausen ist, zeigte jener Abend wieder deutlich genug. Das unentdeckte Geheimniss, eine

Digitized by Google

Stimme ein ganzes Lebensalter hindurch in jugendlicher Frische und Kraft zu erhalten, kennt auch er nicht; sollte es jedoch denkbar scheinen, dass man ihm dies zum Vorwurf machte, und zwar von einflussreicher Seite her! Ist aber das Bewusstsein von der wahren Bedeutung Stockhausen's so sehr im Schwinden, dass man mit kleinlicher Mäkelei über ihn hinwegsehen zu dürfen glaubt, so thut es in der That Noth, dasselbe von Zeit zu Zeit mit einigen Worten aufzufrischen. Stockhausen steht so gross und unerreicht da, dass unsere Besten an ihm hinaufsehen, und für Alle haben wir immer und immer wieder nur den einen Hinweis: auf ihn, als den Vertreter der ächten reinen Kunst. Was jedoch soll uns vor dem Umsichgreifen der Verflachung der Manier retten, wagt man es an solchen Bollwerken zu rütteln! — Die gehobene Stimmung, welche an jenem Abend herrschte, hatte auch die Mitwirkenden ergriffen; sogar der Chor schien ein wenig davon zu verspüren, und nur im Orchester machte sich gegen Ende zu in der Symphonie eine kleine Abspannung bemerkbar. Nebenbei gesagt, ereignete sich der hier seltene Fall, dass das Haus vollständig ausverkauft war — wem galt dieser Zusammenlauf?

Die Programme der Quartettsoiréen steigern unser Interesse in immer höherm Maass. Nachdem die zweite Soirée das Quartett in Es Op. 12 von Mendelssohn, Beethoven's Quartett in F Op. 18 Nr. 1 und Mozart's reizendes Divertimento in D als denkenswerthe Novität gebracht, suchte sie die dritte womöglich noch zu überbieten, welche uns ausser zweien alten lieben Bekannten — Beethoven's Streichtrio C-moll Op. 9 Nr. 3 und Schubert's zauberischem Quintett Op. 163 C-dur — auch einen Fremdling vorführte, über dessen eigenartiges Auftreten viel Kopfschütteln entstand. Einige witterten einen verkappten Romantiker in demselben und fühlten sich zurückgestossen, wo sie Reflexion fanden, da sie nach einer blauen Blume suchten; Andere, die sich bereits mit Enthusiasmus in einen tröstlichen Messiasglauben hineingelebt hatten, wanden im Traum Lorbeerkränze für des Fremdlings Stirn, während Andere endlich, wenn auch in Bezug auf die Messiassendung noch ungläubige Thomase, sich an den Schönheiten erfreuten, ohne blind gegen die Menschlichkeiten zu sein, welche offen genug dalagen. Alles in Allem genommen lässt sich wohl von einem tiefen Eindruck sprechen. Es war das Sextett von Brahms Op. 18 in B.

In der ersten Matinée des jüngern Vereins für Kammermusik hörten wir: Quartett Nr. 56 in G von Haydn; Trio für Pianoforte, Flöte und Cello von Weber Op. 63; Quartett Nr. 3 von Beethoven. Ob es das nüchterne Tageslicht war, oder das Weber'sche Tio mit obligater Flöte, oder die Ausführung, die uns Zuhörer nicht warm werden liess, oder vielleicht alles dies zusammen — es wäre schwer zu entscheiden. Ein Fortschritt in den Leistungen gegen früher liess sich kaum wahrnehmen, doch möchte dies hauptsächlich der theilweise veränderten Zusammensetzung des Quartetts zuzuschreiben sein. Indessen auch abgesehen hiervon dünkt es uns, als suchte der Verein seine Ziele zu niedrig und begnügte sich mit der Bewältigung von Aufgaben, die in keinem Verhältniss zu den vortrefflichen Kräften stehen, welche er in sich birgt; ernsterm Streben jedoch würden erhöhte Theilnahme und Anerkennung nicht fehlen.

Auch von einem Wagestück habe ich Ihnen zu berichten, und zwar von einem gelungenen. So nämlich muss ich das Unternehmen eines Künstlers bezeichnen, hierorts ein Concert auf eigenes Risico zu veranstalten. Herr J. Seiss, Pianist und Lehrer am hiesigen Conservatorium, unternahm dies und reussirte. Das gewählte Programm — Schubert, Schumann, Chopin, auch Stücke eigener Composition —, die ganz bedeutende Virtuosität des Concertgebers, verbunden mit einem in's Kleinste durchdachten, etwas stark pointirten Vortrag, sicherten ihm den Erfolg.

Zwischen allen diesen Concerten tritt ab und zu auch das Conservatorium mit seinen Musikabenden der Schüler hervor, und ich kann mir nicht versagen, meinem Bericht einige Worte hierüber beizufügen. Dem Besucher dieser Abende drängt sich zunächst die Wahrnehmung auf, in welch auffallender Weise der Gesang alles Uebrige überwuchert, was um so mehr zu bedauern ist, als in den sehr vereinzelten Instrumentalvorträgen ein ächt musikalischer Geist weht, der doppelt wohlthuend den Gesangvorträgen gegenüber berührt; denn in diesen letztern giebt sich vielmehr eine bedenkliche Neigung zu rein äusserlichem Effect, überhaupt eine Geschmacksrichtung kund, welche wir als unkünstlerisch entschieden zurückweisen müssen. So bereitwillig wir die Verdienste anerkennen, welche sich Frau Marchesi um die technische Ausbildung der Stimmen erwirbt, so wenig können wir uns in musikalischer Beziehung mit ihr einverstanden erklären.

Berichte.

Bremen. ∾ Das Wichtigste, worüber wir aus der letzten Zeit zu berichten haben, ist jedenfalls die Vorführung eines neuen Violinconcerts (G-moll) von Max Bruch durch den grossen Geiger Jos. Joachim. Bruch hat durch dieses Werk den Beweis geliefert, dass er auch auf dem Gebiet der reinen Instrumentalmusik Bedeutendes zu leisten im Stande ist. Das *Andante*, mit seinem schönen Gesang, ist von ausserordentlicher Wirkung. Auch der letzte Satz, ein ungestümes *Allegro*, reisst den Zuhörer unwillkürlich mit sich fort. Am wenigsten eingänglich ist der erste Satz, obgleich derselbe ebenfalls reich ist an überraschenden Momenten. Dass Joachim's Spiel zu dem bedeutenden Erfolg, welchen das Concert hatte, viel beitrug, ist natürlich, doch sind wir fest überzeugt, dass diese Composition, welche allerdings grosse Anforderungen an den Spieler macht, mehrfach würdige Vertreter finden und sich dann als dankbares Concertstück sicher Bahn brechen wird. Joachim spielte noch: Präludium und Fuge (C-dur) von Bach und Abendlied von Schumann und wurde, wie immer, von dem Publicum mit Beifall überschüttet. Herr Wallenstein aus Frankfurt a. M., welcher das Beethoven'sche G dur-Concert ganz meisterhaft spielte (ausserdem noch ein Rondo in B-dur von Hummel), und das Ehepaar Jaell waren ebenfalls Vertreter des Solospiels in den letzten Privatconcerten. Das Zusammenspiel der Letztern ist vortrefflich. Concert für zwei Pianoforte (C-dur) von Bach, Andante und Variationen von Schumann und, auf Verlangen, Impromptu über ein Motiv aus Schumann's Manfred von Reinecke, wurden von denselben vorgetragen. Herr Jaell spielte ausserdem das Concert (Fis-moll) von Reinecke und erntete vielen Beifall. Frl. Ida Dannemann aus Elberfeld und Frl. Karen Holmsen, grossherzogl. Weimar. Hofopernsängerin, vollführten den Sologesang und hatten sich Beide eines ganz anständigen Erfolgs zu erfreuen. Auch eine namenlose Dame erschien mit Gesangsvorträgen, deren Anonymität gegenüber wir uns gern jeder Bemerkung enthalten. Eine Ouvertüre zu Shakespeare's Othello von Carl Reinthaler (Manuscript), welche in jeder Hinsicht als interessantes Musikstück zu bezeichnen ist, wurde recht freundlich aufgenommen. Die zwei reizenden Sätze der unvollendeten Symphonie in H-moll von Fr. Schubert bekamen wir endlich hier zu hören. Die Wirkung war, wie sich erwarten liess, schlagend. Hoffentlich erscheinen sie bald wieder auf dem Programm.

Der Gesangverein, unter Leitung des Herrn Engel, führte »Das Paradies und die Peri« von Schumann auf. Die grösste Schwierigkeit für die Aufführungen dieses Vereins besteht in der Herbeischaffung eines Orchesters, welches gewöhnlich ein zusammengelesenes ist. Dass mit einem solchen Orchester, bei wenigen Proben, eine wirklich abgerundete Aufführung dieses Werks zu den Unmöglichkeiten gehört, ist wohl nicht zu bezweifeln. Wir geben jedoch gern zu, dass das Möglichste geleistet wurde. Die Chöre gingen durchgängig gut, die Hauptsoli waren durch Frl. Ubrich (Kammersängerin) und Frl. Lentje aus Hannover und Herrn Garso vom hiesigen Theater vertreten.

Herr August Arnold, der Sohn eines hiesigen Musikers, welcher sich längere Zeit in Berlin und Paris aufgehalten hat, führte sich hier in einem besonders dazu veranstalteten Concert als Pianist ein. Derselbe spielte u. A. Musik von Schubert, Bach und Schumann mit richtigem Verständniss und entwickelte eine bedeutende Technik.

Am 30. December veranstaltete die Singacademie eine Aufführung in der St. Petri Domkirche. Es kamen dabei meist kleinere Chorsachen zu Gehör, u. A. der 126. Psalm für fünfstimmigen Chor a capella von Reinthaler, welcher sehr gut gesungen wurde und als wohlgefügtes und erdachtes Musikstück einen guten Eindruck hinterliess. Auch eine Cantate von Bach (Gottes Zeit) für Soli, Chor mit

Digitized by Google

Orchester und Orgelbegleitung wurde vorgetragen. Dass Reinthaler dem Altvater Bach mehr und mehr Aufmerksamkeit zuwendet, ist sehr verdienstlich. Jedenfalls ist zu hoffen, dass sich die Sänger wie die Zuhörer mit der Zeit in diese Musik hineinleben, was dann als bedeutender Fortschritt zu begrüssen sein wird.

Leipzig. Die zweite Abendunterhaltung für Kammermusik (am 4. Febr.) brachte nichts, was für die Kritik sonderlichen Stoff böte: Dittersdorf's Es-Quartett ist schon besprochen, ein Divertimento von Mozart für Streichinstrumente und 2 Hörner gehört, wie das vorhergegangene Werk, einer Zeit und einem Geschmack an, die längst gewürdigt sind. Franz Schubert's »Forellen-Quintett« ist schon so oft gespielt (auch diesmal von Herrn Reinecke), dass es im besten Fall nur Bequemlichkeit heissen muss, es schon wieder einer Versammlung vorzuspielen, die ein Recht hat von dem ganzen Gebiet der Kammermusik Besitz zu ergreifen. Warum werden die Schumann'schen Claviertrios nie gespielt? Seit sechs Wintern hat nur Frau Schumann zwei derselben vorgeführt, sonst wären sie wohl gar nicht gehört worden. Aehnlich ist es, wie unsern Lesern sattsam bekannt, mit vielen Beethoven'schen Quartetten, die vor lauter Serenaden, Divertimentos u. dgl. ganz in Vergessenheit gerathen. — Gespielt wurde übrigens in obiger Abend-Unterhaltung vorzüglich.

— Das 16. Abonnement-Concert brachte zwar keine einzige Novität (ausgenommen eine alte), dafür aber Werke, deren Art und Charakter ihnen fortwährend die Wirkung sichern: Mendelssohn's Athalia-Ouvertüre, Mozart's Symphonie concertante für Violine und Viola Solo und Orchester (die Herren Röntgen und David), Arie aus »Ezio« von Händel (Herr Wallenreiter aus Stuttgart), Sonate für Violine und bezifferten Bass von Händel (Herr Röntgen), drei Lieder aus dem Schwanengesang von Schubert (Ihr Bild, Der Doppelgänger, Das Fischermädchen — Herr Wallenreiter); endlich die Eroica von Beethoven. In Herrn Wallenreiter lernten wir einen sehr schätzenswerthen und strebsamen Sänger kennen, ausgestattet mit einer schönen, vollen und biegsamen Stimme (Bass-Bariton), in welcher nur einige wenige Töne etwas gaumiges an sich haben, trefflichem Ansatz und durchdachtem, geistig belebtem Vortrag — eine seltene Vereinigung bei einem Sänger, der längere Zeit der Bühne angehört hat, wo Untugenden, Schlendrian, Uebertreibungen sich bald fest einzunisten pflegen. Herr Wallenreiter machte mit dem Vortrag der Händel'schen Arie am meisten Glück, von den Liedern schienen die zwei ersten unserm Gewandhaus-Publicum zu ernst oder vielleicht auch nicht durch Pointen hinreissend genug; jedenfalls hat auch in den Liedervorträgen Herr Wallenreiter Verdienstliches geleistet, indem er nicht mehr gab, als in der Composition liegt, dieses aber wirksam hervortreten liess, ohne in irgend einer Weise das künstlerische Maass zu überschreiten. — Ungewöhnlichen Beifall fand Herr Röntgen für den trefflichen Vortrag der Händel'schen, namentlich im letzten Satz überaus reizenden Sonate (dieselbe, welche in voriger Nummer recensirt wurde). Auch die Concertante von Mozart gab ihm und Hrn. David Gelegenheit, sich nach vielen Richtungen hin auszuzeichnen. Der erste Satz dieses Werks scheint uns in der Erfindung der bedeutendste, ausserdem wirken die vielen altmodischen Verzierungen doch etwas erkältend; am wenigsten gefielen uns die eingelegten Cadenzen, die uns (namentlich im zweiten und dritten Satz) viel zu lang, dann aber sehr un-Mozartisch vorkamen; selbst die Klangwirkung derselben müssten wir anstehen als »schön« zu bezeichnen. — Die herrliche Beethoven'sche Symphonie wurde im Ganzen sehr gut, nur mitunter zu steif im Tempo gespielt; das Andante vor dem Schluss des Finales war für unsern Geschmack zu schleppend genommen.

Feuilleton.

Kurze Nachrichten.

Eine neue Oper von dem dänischen Componisten S. Saloman »Die Rose der Karpathen« kam in Moskau am 7 Januar im kaiserl. Theater mit grossem Beifall zur ersten Aufführung und wurde seitdem mehrfach wiederholt gegeben.

Im Gymnasium zu Torgau wurde am 22. Jan. eine Aufführung des Oedipus in Kolonos von Sophokles mit der Mendelssohn'schen Musik veranstaltet.

Händel's Oratorium »Esther« kam in Schwerin zur Aufführung.

Eine neue Oper von dem Münchner Componisten Max Zenger: »Ruy Blas«, soll von den Bühnen in München und Mannheim zur Aufführung angenommen worden sein.

Fr. Liszt's »Heilige Elisabeth« ist im Clavierauszug bei Kahnt in Leipzig erschienen. Den Musikfreunden ist somit Gelegenheit gegeben, sich selbst ein Urtheil zu bilden und das in dieser Zeitung gefällte zu prüfen.

In Nr. 11 der »Signale« findet sich ein ergötzlicher Klagegesang aus Wien über das Zurückbleiben des dortigen Musikverlags in Bezug auf die Werke der Wiener Meister. Uns dünkt die Sache ganz gerecht. Wien gab uns die Meister, Norddeutschland giebt Wien seine Meister in würdigen und schönen Ausgaben zurück. Wien kann sich übrigens noch auf edle Weise rächen: Wenn einmal Mendelssohn, Schumann und Gade frei werden, dann mag es dergleichen an uns thun.

(Eingesandt.) Pauline Lucca feiert gegenwärtig die glänzendsten Triumphe in St. Petersburg. Ueber ihre Leistungen in der dortigen italienischen Oper sprechen sich sämmtliche Petersburger Journale nicht nur einstimmig zu ihrem höchsten Lobe aus, sondern stellen sie sogar über die daselbst noch immer im frischen Andenken lebenden Primadonnen: Malibran, Viardot und Grisi, was den besten Maassstab für den Enthusiasmus giebt, den Frau Lucca bei den Petersburgern erregt. Ueber ihre herrliche Stimme, ihren seelenvollen, das Innerste tiefergreifenden Vortrag, so wie über ihre meisterhafte Darstellung voll erschütternder Wirkung vereinigen sich alle Stimmen, um dieser ausgezeichneten Künstlerin den Tribut der wohlverdienten Bewunderung zu zollen. Frau Lucca hat bisher als Gretchen im »Faust«, als Selika in der »Afrikanerin« und als Zerline im »Don Juan« die Petersburger im wahrsten Sinn des Worts enthusiasmirt, und in der letzterwähnten Oper die Viardot verdunkelt. Ihre Selika allein, in welcher Partie Pauline Lucca wohl unübertroffen dasteht, declarirt sie als erste Gesangscelebrität, und es ist unmöglich hinreissender zu singen und ergreifender zu spielen. Ihre Sterbescene übertrifft Alles, was man bisher Aehnliches gesehen und gehört hat, und machte auf das Publicum einen tiefen ergreifenden Eindruck. Als Zerline bezauberte sie nicht allein durch ihren herrlichen Gesang, auch ihre Anmuth, ihre Grazie, ihre natürliche Coketterie war hinreissend. Bei sämmtlichen Leistungen, zu denen das grosse Theater stets bis auf den letzten Platz ausverkauft war, wurde die grosse Künstlerin mit dem stürmischsten Beifall, zahllosen Hervorrufen und Blumen ausgezeichnet.

(Eingesandt.) Mangold's Oratorium »Frithjof« wurde am 18. Januar in Darmstadt und mit nicht gewöhnlichem Erfolg aufgeführt. Die Composition ist ebenso klar und verständlich, als ansprechend und wirksam, und wäre dem Werk, das besonders für grosse Musikaufführungen eine dankbare Aufgabe bilden dürfte, weitere Verbreitung zu wünschen. Das diesjährige mittelrheinische Musikfest wird hoffentlich »Frithjof« in sein Programm aufnehmen.

Leipzig. Ein Concert der »Euterpe« am 4. Febr. war zum Theil der Erinnerung an M. Hauptmann gewidmet und brachte einen Trauerchor von E. F. Richter (eigens für diese Gelegenheit componirt), dann Sätze aus Hauptmann's G moll-Messe; im zweiten Theil endlich Beethoven's C moll-Symphonie.

— Der ungarische Violin-Virtuose Herr E. Reményi gab am 7. d. M. im Gewandhaus ein Concert.

— Die bevorstehende Wahl eines neuen Cantors an der Thomasschule macht begreiflich in hiesigen Kreisen viel von sich reden. Man spricht von vielen namhaften Künstlern, die sich um die Stelle beworben haben, welche eine der höchsten Ehrenstellen Deutschlands heissen kann und auch sonst besondere Vortheile bietet, welche aber auch ebendeshalb durch einen Mann besetzt werden sollte, der das Vertrauen und die Achtung der gebildeten musikalischen Welt besitzt. Zu fordern wäre daher vor Allem: eine bewährte Kunstgesinnung, die am Guten festhält und dasselbe vom Schlechten zu unterscheiden vermag; ferner tüchtiges Directionstalent, Leistungen auf dem Gebiet der kirchlichen Composition und der Theorie der Musik. Unter den auswärtigen Bewerbern sollen sich Kiel und Scholz aus Berlin, Rühl aus Frankfurt u. A. befinden. Möchte der Rath von Leipzig für eine so einflussreiche und wichtige Stelle eine gute und würdige Wahl treffen!

— Am neuen Stadttheater hat in Folge eines Gastspiels des Frl. Orgeny die italienische Oper bereits einen breiten Raum eingenommen. Lucia von Lammermoor, Nachtwandlerin mussten bereits in den ersten Wochen herangezogen werden, damit eine Sängerin, deren ganze Bildung in der italienischen Gesangsweise wurzelt (worin sie in der That auch Vorzügliches leistet), ihre exotischen Künste in einer Springfluth von Läufen, Trillern u. s. w. entfalten könne. Wie steht es da mit der »neuen Aera« für die deutsche Kunst?

Briefkasten der Redaction.

K. H. in *W.* Hilft's nicht, so schadet's auch nicht, und ist jedenfalls mit Hinweglassung einiger bedenklichen Personalien willkommen. — *Sk.* in *P.* Wir müssen um einige Geduld bitten, da es gegenwärtig sehr an Zeit mangelt.

Digitized by Google

ANZEIGER.

[29] **Nova-Sendung Nr. 1.**

Im Verlag des Unterzeichneten ist soeben mit Eigenthums-Recht erschienen:

Thlr. Ngr.

Brunner, C. T., Op. 175. **Naturbilder.** Sechs kleine, leichte Tonstücke für das Pianoforte.
Heft I. (1. Im stillen Thale. — 2. Durch Wald und Flur. — 3. Tanz im Grünen) — 10
Heft II. (4. Am Frühlingsmorgen. — 5. In der Laube. — 6. Ernte-Reigen) — 10

Dreyschock, Alexander, Op. 142. **Album Ischl.**
Nr. 1. Le Gondolier pour le Piano — 10
– 2. Souvenir – – – — 10
– 3. L'anxiété – – – — 10
– 4. Nocturne – – – — 10
– 5. Romance – – – — 10
– 6. Etude – – – — 10

Franke, Hermann, Op. 12. **Mährchenbuch.** Leichte Stücke für das Pianoforte. Heft 1 und 2 à — 12½

Graben-Hoffmann, Op. 74. „**Du bist wie eine Blume**". Lied für eine Singstimme (deutscher und englischer Text) mit Begleitung des Pianoforte. Ausgabe für Alt — 7½
Ausgabe für Sopran — 7½

—— Op. 79. „**Dein Name, o Herr, ist göttliche Güte**". Geistliches Lied von G. W. Schulze, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte — 10

Händel, Georg Friedrich, Suiten für Pianoforte mit Vortragsbezeichnung und Fingersatz von G. Ad. Thomas. Nr. 1—17. à 7½ Ngr., 10 Ngr., 12½ Ngr., 15 Ngr., 17½ Ngr., 20 Ngr., 22½ Ngr.

Härtel, August, Op. 19. **Lebensbilder.** 6 Lieder ohne Worte für Pianoforte. Heft 1 und 2 à — 15

Hölzel, Gustav, Op. 139. „**Bei dir allein**". Gedicht von C. Weiss, in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte — 7½

—— Op. 143. „**Der durstige Ritter**". Komische Ballade von J. Ullmayer, in Musik gesetzt für eine Bass- oder Baritonstimme mit Pianofortebegleitung — 7½

Köhler, L. Unico, Op. 49. **Tarantelle-Caprice** en forme d'une Etude de Concert pour le Piano — 22½

Kuntze, C., Op. 131. **Unterricht für Männer, die heirathen wollen.** Komisches Männerquartett. Part. u. Stimmen 1 —

Madeweiss, Georg von, Op. 5. **Kleine Lieder** f. eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte — 10

Mendelssohn-Bartholdy, Felix, Zweistimmige Lieder, Op. 63 und 77, als Lieder ohne Worte für Physharmonika mit Begleitung des Pianoforte (oder zwei Pianoforte) übertragen von C. Georg Lickl. Heft I. (Op. 63) 1 5
– II. (Op. 77) — 15

Rheinberger, Jos., Op. 11. **Fünf Tonbilder** (Rundgesang — Mazurek — Reigen — Allegretto — Capricciosa — Elegie) für Pianoforte — 25

Willmers, Rudolf, Op. 122. **Oesterreichische Volksweisen** für Pianoforte.
Nr. 1. Oberösterreichische Fantasie — 20
– 2. Ungarische Fantasie — 15
– 3. Rumänische Fantasie — 15
– 4. Polnische Fantasie — 15
– 5. Böhmische Fantasie — 15

Zarzycki, Alex., Op. 11. **Drei Lieder** (Der schwere Abend, von Lenau. — Mit schwarzen Segeln segelt mein Schiff, von Heine. — Waldestrost, von Lenau) für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte — 15

Leipzig, im Januar 1868. *Friedrich Kistner.*

[30] Verlag von **F. E. C. Leuckart** in Breslau.

Soeben erschien:

Geschichte der Musik

von

Dr. A. W. Ambros.

Mit zahlreichen Notenbeispielen.

Dritter Band. Erste Hälfte. Pr. per cpl. 4 Thlr. netto.

Die zweite Hälfte erscheint Ende Februar.

[31] In meinem Verlage erscheint am 15. Februar mit Eigenthumsrecht:

Drei

Clavierstücke

von

FRANZ SCHUBERT.

Nr. 1. 2. 3 à 20 Ngr.

J. Rieter-Biedermann

in Leipzig und Winterthur.

[32] Demnächst erscheint in meinem Verlage:

SONATE

in Gmoll

für Pianoforte

von

Felix Mendelssohn Bartholdy

Op. 105.

Preis 1 Thlr.

SONATE

in B dur

für Pianoforte

von

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY

Op. 106.

Preis 1 Thlr.

J. Rieter-Biedermann

in Leipzig und Winterthur.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 19. Februar 1868. **Nr. 8.** III. Jahrgang.

Inhalt: A. v. Dommer's Handbuch der Musikgeschichte. — Recensionen (Werke für Männerchor mit Orchester). — Berichte aus Magdeburg, Oldenburg und Leipzig. — Feuilleton (Kurze Nachrichten). — Briefkasten. — Anzeiger.

A. v. Dommer's Handbuch der Musikgeschichte.

(Von den ersten Anfängen bis zum Tode Beethoven's, in gemeinfasslicher Darstellung. 607 Seiten. Leipzig, Grunow, 1868.)

S. B. Eine eigentliche Beurtheilung dieses Handbuchs der Musikgeschichte zu schreiben, hat für uns manches Bedenkliche und Unbequeme — aus nahe genug liegenden Gründen, wenn man die Stellung berücksichtigt, in welcher diese Blätter sich in kurzer Zeit zum Verfasser befinden werden. Wir beschränken uns daher darauf, einen Abriss des Buchs zu geben und die bemerkenswerthesten Urtheile über einzelne Meister und Epochen hervorzuheben, damit unsere Leser doch erfahren, was sie darin etwa zu suchen haben. Jedenfalls ist uns das Erscheinen des Buchs insofern erfreulich, als dadurch früher edirte, tendenziös zugespitzte Werke dieser Art nicht mehr die Alleinherrschaft behaupten, und auf das Nichtvorhandensein anderer Geschichtsabrisse Diejenigen sich nicht mehr berufen dürfen, denen man immer vordemonstriren muss, dass eine tendenziös zugespitzte Geschichte eigentlich keine Geschichte ist, weil diese gerade in Bezug auf die Gegenwart die allergrösste Zurückhaltung und Unparteilichkeit erfordert.

Indem Dommer ein »Handbuch« zu bieten gedachte, nicht eine in's Detail ausgearbeitete gelehrte Untersuchung, und dabei eine »gemeinfassliche Darstellung« anstrebte, entzog er sich den Ansprüchen, die etwa an eigenste specielle Forschung und neue Gesichtspunkte gestellt werden könnten. Das bereits vorhandene Material in einer lesbaren gemeinverständlichen Form gebildeten Lesern zu überliefern, das war die Absicht des Autors und danach wird sein Buch aufzufassen und zu beurtheilen sein. Das Vorwort stellt diesen Standpunkt in's Klare.

»Die Musik der vorchristlichen Zeit« heisst das erste Capitel, welches 24 Seiten in Anspruch nimmt. Der Verfasser findet den Grund der so verspäteten Entwicklung der Musik zur Kunst darin, dass »gewiss Jahrtausende verflossen sind, bevor die Entfaltung des Seelenlebens so weit vorgeschritten war, dass über die zunächst liegenden Begehrungen und Verabscheuungen hinaus sich erhebende Ahnungen eines höhern Daseins, einer Welt der Ideale auftauchten, und ein Verlangen nach Vermittlung dieser Ideale mit der Wirklichkeit durch die Kunst erwachte« (S. 1—2). Hemmend wirkte auf die Entwicklung der Musik bei den Alten ihre Gebundenheit an Cultus und staatliche Einrichtungen; die Beschäftigung der verschiedenen Völker mit andern Künsten wirft ferner theils gar kein, theils nur ein ungünstiges Licht auf die Beschaffenheit ihrer Musik. Aus der Beschaffenheit der Instrumente der Ebräer lässt sich auf ihre Musik schliessen, dass sie keineswegs auf einer höhern Kunststufe gestanden haben kann. Die Musik der Griechen war abhängig, unselbständig. Eine musikalische Theorie entwickelte sich frühzeitig, allein sie wirkte auf eine freiere Uebung der Musik mehr hindernd als fördernd. Ueberhaupt wissen wir aber nichts vom Gesang der alten Culturvölker, da sich keine Monumente desselben erhalten haben u. s. w.

III.

Im zweiten Capitel »Der Ambrosianische und Gregorianische Gesang« (S. 25—41) stellt sich der Verfasser auf den durch das Christenthum gegebenen Boden. Die Hauptschwierigkeit war: eine deutliche, in keiner Weise missverständliche Tonschrift zu erfinden. »Dass Ambrosius seinen Gesang zu notiren verstanden habe, lässt sich zwar nicht behaupten, wohl aber annehmen.« Der Verfasser beschreibt die zwei Hauptclassen des Gregorianischen Gesangs: den *Accentus* und *Concentus*, geht dann zu den Tonartsystemen über und bezeichnet das Gregorianische System als eine Erweiterung des ambrosianisch-griechischen; er beschreibt dann die »Neumen«, als die Notation, welcher Gregor sich bediente. Das Notenliniensystem entwickelte sich allmälig, von einer einzigen Linie ausgehend. Die Einführung der Verbesserungen fand einen grossen Hemmschuh in der Mangelhaftigkeit der Communication und, fügen wir hinzu, in dem noch nicht erfundenen Druck.

Das dritte Capitel (S. 42—69) führt vor: Hucbald und Guido von Arezzo, Entstehung der Figuralmusik, Franko von Cöln, Marchettus de Padua, Johannes de Muris. Hucbald

Digitized by Google

ist der erste, von dem man Versuche mehrstimmigen Gesangs besitzt: freilich eine für unsern gebildeteren Sinn haarsträubende Mehrstimmigkeit, ein Fortschreiten in Quarten oder Quinten und Octaven. Es ist noch nicht bewiesen, dass dieses »Organum« auf einem Missverständniss der Absicht Hucbald's beruht, nud der Verfasser führt an, dass man selbst in unserer Zeit von ungebildeten Leuten Gesänge in Quinten oder Quarten hören kann. Eine zweite Art der Diaphonie des Hucbald nähert sich jedoch bereits der spätern Contrapunktik, wenn sie auch noch sehr unbeholfen und unserm Ohr nicht viel weniger peinlich ist als das »Organum«. Die Vervollkommnung des Liniensystems ist das Verdienst Guido's von Arezzo, dem jedoch mit Unrecht die Erfindung der Mensuralnotenschrift (Noten von relativ fest bestimmter Zeitdauer) zugeschrieben wird. Der Tonumfang betrug zu Guido's Zeit 20 Töne, von *G* bis $\bar{\bar{e}}$, nämlich blos die für uns durch die Untertasten des Claviers bezeichneten Töne, mit Ausnahme des nach *a* folgenden Tons, der bald als *b*, bald als *h* gebraucht wurde. Hierauf kommen die Hexachorde zur Sprache (sechstönige Scalen), dann die Solmisation (Bezeichnung der Töne durch *ut, re, mi, fa, sol, la*), die Mutation (oder Uebertragung derselben Tonnamen auf andere Tonreiben), das *mi–fa*, die Mensuralnotenschrift und andere Dinge, die jene Zeit beschäftigten. Der erste Schriftsteller, der über die Mensuralnoten Meldung bringt, ist Franko von Cöln. Derselbe unterscheidet auch bereits Con- und Dissonanzen in einem dem unsern ähnlichen Sinn. Im Uebrigen sind Franko's Schriften noch nicht genügend aufgehellt. Johannes de Muris hat zuerst brauchbare Regeln für den Gebrauch der Con- und Dissonanzen aufgestellt, die im Contrapunkt noch heute gültig sind. Bevor aber diese Regeln Gemeingut wurden, behalf man sich beim mehrstimmigen Gesang mit dem Extemporiren, wobei es zuweilen curios genug hergegangen sein mag; oder man sang dreistimmig in lauter Sextaccorden (*Falso Bordone*).

»Das Zeitalter der Niederländer« heisst das vierte Capitel (S. 70—116). Es ist das Zeitalter der Entwicklung des mehrstimmigen Kunstsatzes bis zur Künstelei, zweitens einer besser geordneten Tonwissenschaft, endlich der Erfindung des Notendrucks mit beweglichen Metalltypen. Der abschliessende Meister dieser Epoche ist Orlandus Lassus, der den Niederländern jedoch nicht mehr ganz angehört. Der Verfasser schildert den Verlauf dieser grossen Entwicklung durch die dieser Epoche angehörenden Meister Dufay (in dessen Zeit man schon die durchgehenden und vorbereiteten Dissonanzen unterscheidet), Ockenheim, Josquin u. A. ausführlichst. Die Erfindung des Notendrucks (1502) wird dem Ottavio Petrucci da Fossombrone zugeschrieben; in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts entstanden eine ganze Reihe angesehener Notendruckereien. — Als zwei grosse Thatsachen, durch welche das geistige Leben des 16. Jahrhunderts in Schwung gesetzt wurde, bezeichnet der Verfasser das Wiedererwachen eines neuen und kräftigen religiösen Sinnes, und das wieder aufgenommene Studium der antiken Kunst, Poesie und Wissenschaft, wodurch auch die weltliche und Volksmusik befördert wurde. In der Kirchenmusik herrschte die Motette: »Der alten Motette lag eine Melodie des Gregorianischen Gesangs, demnächst auch eines weltlichen Lieds als *Cantus firmus* unter . . . . erst in der neuern Motette des Orlandus Lassus und seiner Nachfolger, welche unter dem Einfluss des Madrigals eine an dasselbe anklingende und von der alten Motette abweichende Stilart und Haltung annahm, treten selbsterfundene Themen an die Stelle entlehnter Melodien, während (später) Palestrina diese Kunstform im alten Sinn auf Grundlage des Gregorianischen Choralgesangs regenerirte.« Dem Verlangen nach einfacherer und natürlicherer Tongestaltung, als in Motette und Messe gangbar geworden war, entsprach die Cultur des Madrigals, dessen Erfindung den Italienern gebührt — die Homophonie tritt der Polyphonie als berechtigt gegenüber. Das Madrigal brachte auch das Abgehen von der Diatonik und die Einführung chromatischer Schritte mit sich; es wurde dann auf Instrumenten gespielt und gab endlich auf der Bühne bei der neuerfundenen Oper den Chor ab. — Giuseppe Zarlino, der grösste Tongelehrte des 16. Jahrhunderts, ist Schüler des Niederländers Adr. Willaert. Er wurde epochemachend als Lehrer; als Componist war er trocken und wenig fruchtbar. Sein System verdrängte das Pythagoräische, wodurch die Terzen und Sexten zu Ehren kamen.

Das fünfte Capitel (117—136) führt den Titel: Volksgesang, Troubadours, Minne- und Meistergesang, fahrende Musikanten. Der Verfasser parallelisirt den Gregorianischen Kirchengesang mit dem Volksgesang. Weltlicher und Volksgesang hat gewiss schon in den frühesten Jahrhunderten christlicher Zeitrechnung existirt, aber es haben sich keine Monumente davon erhalten; was man dem Namen nach von solchen Gesängen weiss, führt der Verfasser an: die ersten überlieferten Stückchen bestehen aus wenig Noten und geben über die Beschaffenheit keinen Aufschluss. Die eigentliche Blüthe des alten deutschen Volksgesangs soll aber schon in das 14., nicht erst in das 16. Jahrhundert fallen: der Verfasser citirt hier Arnold und das Locheimer Liederbuch. Dann beschreibt er das Wesen und die Art der fahrenden Musikanten. Weltliche Dichtung und Gesang hoben sich erst, als auch Edle und Ritterbürtige sich damit zu beschäftigen anfingen, es treten die Troubadours oder Minnesänger auf. Zur Begleitung des Gesangs derselben bedurfte es entsprechender Instrumente und diese werden nun aufgeführt und beschrieben. Diese Schule blühte, verbreitete sich und sank, nachdem sie ihre Mission vollbracht; das fahrende Musikantenthum, das wahre Unkraut, hatte dagegen ein zäheres Leben, da es sich an die gemeineren Bedürfnisse klammerte; aber auch dagegen erfanden die Städte Einschränkungen und Bedingungen, durch welche endlich die Stellung des ganzen Standes sich etwas hob.

Digitized by Google

Das sechste Capitel (137—164) behandelt: Palestrina und die Römer, Orlandus Lassus, die Norditaliener, Englische Madrigalisten. Die Niederländer hatten die Technik zu weit getrieben und sich von den ästhetischen Grundgesetzen alles Kunstschaffens seitab verloren (Ambros leugnet dies in seiner Geschichte). Sie hatten aber schon früher der Tonkunst in Italien bedeutende Pflanzstätten bereitet; bevor ein Palestrina kommen konnte, war erst ein Claudio Goudimel in Rom thätig. Jenem grossen Meister widmet der Verfasser 8½ Seiten, meist biographischen Inhalts, und wendet sich dann zu Orlando Lassus, der, vier Jahre vor Palestrina geboren, hauptsächlich in Deutschland seine Wirksamkeit entfaltete, und dem der Verfasser etwa 5 Seiten widmet; er stellt ihn Palestrina gegenüber und charakterisirt ihn ungefähr so, wie man Händel Bach gegenüber zu charakterisiren pflegt: als den vielseitigern, namentlich auch in weltlichen Formen gewandtern. Dann wendet sich der Verfasser nach Rom zurück, zu Vittoria, Marenzio und Nanini, dann zu den Oberitalienern (Venetianern). Die Diatonik beginnt hier von ihrer Strenge zu verlieren, das chromatische Geschlecht kommt zu Gebrauch und Wirkung. Diese wichtige Veränderung liess bei den Venetianern jedoch eine Einbusse an kirchlichem Ernst noch nicht aufkommen: Andreas und Giovanni Gabrieli repräsentiren diese in kirchenmusikalischer Hinsicht sehr bedeutende Schule. Der Verfasser widmet dem Giovanni etwa 2 Seiten und versucht seine Richtung zu charakterisiren. Nach Aufzählung seiner Schüler wird auf 1½ Seiten der englischen Madrigalisten gedacht.

Unser Verfasser kommt nunmehr im siebenten Capitel (S. 165—203) auf »die Tonmeister der protestantischen Kirche im 16. Jahrhundert« zu sprechen. Der Protestantismus hatte der Musik einen Boden bereitet, aus dem sie in völlig eigenartiger Weise rasch und kräftig emporwuchs. Dieser Boden war die Volksthümlichkeit. »In der protestantischen Kirchenmusik vereinigt die Kunst kirchliches und Volksmässiges noch inniger, als bis dahin geschehen war.« . . . . »In erster Reihe war der protestantische Kirchengesang ein geistlicher Volks- und Gemeindegesang. Aber die Kunst durchbildete ihn, Religion, Leben und Kunst flossen darin zu einer Einheit zusammen.« (Der Verfasser kommt im Verlauf seiner Darstellung auch auf den rhythmischen Choralgesang, und spricht sich nebenbei gegen die Wiedereinführung desselben aus.) Doch ist nicht Luther als Erfinder des deutschen Kirchengesangs zu betrachten, welcher vielmehr schon weit früher und namentlich im 12. Jahrhundert bekannt war. Aber es ist ihm erst von Luther an die Bedeutung für die Kunst geworden, die er jetzt hat. Der Verfasser gedenkt Joh. Walther's und Senfl's ziemlich ausführlich, führt dann Zeitgenossen und Mitwirkende auf und zeigt, dass die Tonsetzer hier zuerst nicht viel anders verfuhren als in der katholischen ältern Kirchenmusik: statt dem Gregorianischen Gesang wurden die geistlichen Lieder zum *Cantus firmus* der Tonwerke. Erst allmälig setzt sich die Melodie in der Oberstimme fest. Der Verfasser verfolgt die ganze Entwicklung an Sachen und Personen bis zu Eccard, Stobäus und H. Schütz, den Letztern einem spätern Capitel zu genauerer Betrachtung aufsparend.

(Fortsetzung folgt.)

Recensionen.

Werke für Männerchor mit Orchester.

Max Bruch. Salamis, Siegesgesang der Griechen, Gedicht von Hermann Lingg. Op. 25. Partitur, Clavierauszug, Orchesterstimmen, Solo- und Chorstimmen (à resp. 2⅔ Thlr., 1⅔ Thlr., 3⅔ und 1 Thlr.). Breslau, Leuckart.

Friedr. Gernsheim. Salamis (wie oben). Op. 10. Partitur (1 Thlr. 25 Ngr.), Clavierauszug und Chorstimmen (1 Thlr. 25 Ngr.). Orchesterstimmen in Abschrift. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann.

S. B. Es war im Jahr 1860, als wir in unserer »Deutschen Musik-Zeitung« (Nr. 11) einen Artikel brachten, überschrieben »Der Männergesang«, in welchem der Verfasser, „W. v. Waldbrühl, vom Standpunkt des Enthusiasmus für den deutschen Männergesang, aber doch auch geleitet von einem lebendigen Bewusstsein des Künstlerischen und Unkünstlerischen, dieses Gebiet und das auf ihm zur Zeit Geleistete in Betracht zog, und, wenn wir nicht irren, zum ersten Mal die Anregung gab, den Männergesang durch grössere, ernstere, bedeutendere Compositionen, wie durch Cantaten u. dgl., aus der engen und beschränkten Sphäre der nahezu erschöpften Liedform in eine höhere freiere zu erheben. Wenn jener Artikel mit Veranlassung gewesen sein sollte zu den mancherlei grössern Werken, deren sich die deutschen Männer-Vereine seitdem zu erfreuen haben, so würde dies uns und dem Verfasser sehr erfreulich sein. Freilich ist nur ein Theil jener Anregung bis jetzt berücksichtigt worden: es war vorgeschlagen gewesen, hauptsächlich Stoffe aus der vaterländischen Geschichte und Sagenwelt zu bearbeiten. Statt dessen sehen wir diejenigen Componisten, die sich mit augenscheinlichem Glück jener Aufgabe unterzogen haben, hauptsächlich mit ausländischen Stoffen beschäftigt. Römische Triumphgesänge, griechische Siegeslieder, nordische Sagen sind es, für die unsere Componisten das Interesse des Publicums in Anspruch nehmen. Vielleicht fehlt es an Gedichten, die vaterländische Stoffe für Männerchor geeignet behandeln. Immerhin behalten jene ausländischen Unterlagen etwas Fremdes für unser Gefühl, und es gereicht den Componisten doppelt zur Ehre, wenn sie trotzdem Erfolge erringen, die freilich zum Theil auf Rechnung der Neuheit der Sache, sowie der imponirenden orchestralen Behandlung zu setzen sind. Auch wollen wir nicht verhehlen, dass allerdings ein Theil des Publicums gerade durch das Fremdländische, Fremdartige der Stoffe gewonnen scheint. Man wird ferner durch den fremden Klang, womit die Componisten ihre Stoffe behandeln, frappirt und angezogen; ja man vergisst vielleicht gerade darüber den eigentlich musik-kritischen Maassstab anzulegen. Wir erlauben uns daher, die Componisten an den andern Theil jener Anregung zu erinnern; vielleicht gelingt es ihnen, bekannte Dichter zur zweckmässigen Behandlung vaterländischer Stoffe anzuregen.

Die beiden Componisten scheinen dasselbe Gedicht gleichzeitig componirt zu haben, eigenthümlich ist es, dass sie sich ihre Compositionen gegenseitig widmeten. Der Vergleich derselben bietet besonderes Interesse, weil sich die verschiedenen

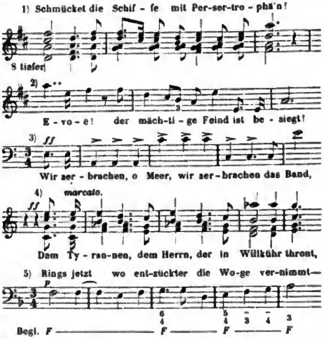
Digitized by Google

Charaktere oder musikalischen Naturen auf dem einen Grunde ganz verschieden abheben. Man möchte sagen, die Griechen Bruch's seien andere Griechen als die Gernsheim's; beide erscheinen zwar, wie dies bei der Natur der Musik wohl kaum anders sein kann, in etwas modernisirter Gewandung, aber die Bruch's haben, wenn es erlaubt ist solche Gegensätze aufzustellen, etwas Athenisches, die Gernsheim's etwas Spartanisches an sich; mit andern Worten: Bruch's Musik trägt den Stempel der Verfeinerung, die aber in Ueppigkeit und Luxus auszuarten nahe daran ist; die Gernsheim's ist kräftiger, schwungvoller, innerlich bedeutender. Da Manche geneigt sind, in solchen Bezeichnungen nichts als Phrasen zu erblicken, so wollen wir hier das rein Musikalische in deutlicherm Licht erscheinen lassen, und hoffen, dass dann unsere obige Analogie minder gewagt erscheinen wird.

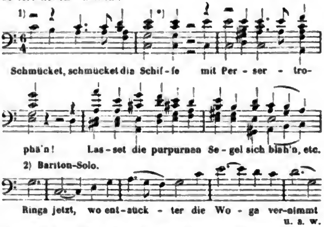
Eine allgemeine Bemerkung möge uns vorher noch gestattet sein über die Veränderungen, welche durch die Verbindung des Männergesangs mit dem Orchester in neuerer Zeit an dem Stil des Satzes für Männergesang hervorgegangen sind. Man hat öfter bemerkt, und zwar mit Recht, dass ein Hauptgrund der Verflachung des Männergesangs in der beständigen Vierstimmigkeit lag. Der Effect musste nämlich in der That ein zu gleichartiger werden, wenn diese Vierstimmigkeit ausschliesslich herrschte. Bei dem geringen Umfang des Männerchors wurden gewisse Manieren unvermeidlich, die ersten Tenore konnten in tiefern Lagen wenig benutzt werden, ebenso wenig die zweiten Bässe in hohen. Es war daher wiederholt vorgeschlagen worden, den zwei- und dreistimmigen Satz und das Unisono mehr zu benutzen, dadurch aber auch für die Stimmführung mehr Freiheit zu gewinnen. Aber die Componisten waren so an den vierstimmigen Satz gewöhnt, dass sie nur mit Mühe sich bequemen konnten (viele besassen auch wohl die nöthigen Kenntnisse nicht) wenigerstimmig zu schreiben, man griff im Gegentheil, um doch eine Abwechslung hervorzubringen, zuweilen gar zum achtstimmigen Satz, wodurch das Uebel nur noch grösser wurde. Durch die Mitwirkung des Orchesters ist es nun leichter geworden, jene empfohlene Veränderung einzuführen; dasselbe deckt die wirklichen oder vermeintlichen Lücken der Vollstimmigkeit, man kann jetzt sogar den Chor einstimmig singen lassen u. s. w. — Hoffentlich emancipirt man sich künftig auch im a capella-Gesang mehr und mehr vom vierstimmigen Satz für Männerstimmen und lernt einsehen, dass selbst ein zweistimmiger Satz, wenn er gut (d. h. im Wesentlichen nach den Principien des Contrapunkts) geführt ist, mehr Kraft und Wirkung in sich schliesst als der vier- und noch mehrstimmige, der ja deshalb nicht ausgeschlossen zu werden braucht.

Jene Vermischung der Stimmigkeit ist in beiden vorliegenden Werken durchgeführt. Bruch stellt einen kleinern Solo-Chor (zwei- und dreifach besetzt) dem vollen Chor gegenüber, benutzt aber das Mittel der unisonen Führung häufig: bald zwischen den Tenoren, bald zwischen den Bässen, zuweilen auch zwischen allen vier Stimmgattungen. Gernsheim's Anlage ist von vornherein einfacher, er benutzt blos den vollen Chor und im Mittelsatz ein Bariton-Solo mit Chor. In der Instrumentirung gehen Beide von dem Gesichtspunkt aus, der festliche Charakter des Stücks erfordere alle Mittel des modernen Orchesters, selbst die Harfe. Doch aber unterscheidet sich Bruch von Gernsheim auffallend in der Behandlung dieses Orchesters und in der ganzen Conception des Stücks, sofern er das Orchester mehr oder weniger als Hauptsache oder untergeordnet zur Mitwirkung heranzieht. Bei Bruch ist offenbar auf den orchestralen Effect weit mehr Gewicht gelegt als bei Gernsheim; dort erscheint derselbe mehr grundlegend, hier mehr zufällig.

Dass die Themen-Erfindung durch solche verschiedene Grundlagen und Absichten beeinflusst wurde, ist nur ganz naturgemäss zu nennen. Gernsheim erscheint hier weit kräftiger und bedeutender als Bruch, welch Letzterer fast zu geringen Werth auf dieselbe zu legen scheint und statt vollausklingender Themen nur phrasenhafte Motive bringt. Eine solche Behauptung fordert Belege in Notenbeispielen. Bei Bruch lässt sich die ganze melodische Erfindung des Stücks zurückführen auf folgende Motive:



Das Uebrige ist mehr gangartig, ohne festere Zeichnung oder Durchführung, und mehr auf harmonische und Klang-Wirkungen berechnet. Dem gegenüber haben die Motive Gernsheim's mehr melodisch-rhythmische Kraft und gestalten sich zu förmlichen Themen:



Da es auf die Themen nicht allein ankommt, sondern darauf, was ein Componist aus denselben entwickelt, wie er sie verwendet, gruppirt, so möge hier noch in möglichster Kürze der Verlauf der beiden Stücke dargestellt werden.

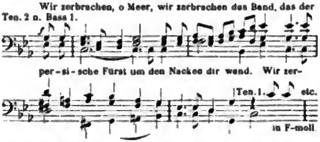
Bei Bruch beginnt eine Instrumental-Einleitung von 18 Takten das Stück (D-dur $^4/_4$, *Allegro*), in welcher noch kein festes Motiv ausgesprochen ist, sondern blos heitere Klänge (der Bläser, der Harfe) auf eine fröhlich-festliche Stimmung hindeuten. Dann tritt der Solo-Chor vierstimmig mit dem oben angeführten ersten Motiv auf, welches im dritten und vierten Takt

*) Im zweiten und vierten Takt Violinen aufwärts stürmend.

Digitized by Google

von einem leise ertönenden »Evoë!« des vollen Chors mit dem D dur-Accord unterbrochen wird und im fünften Takt auf derselben Tonstufe wiederkehrt; das Evoë ertönt auch wieder, nur etwas stärker. Dann folgt das zweite Motiv, anfangs vierstimmig, zuletzt unisonisch, auch wieder von dem Evoë des andern Chors (auf A-dur) unterbrochen. Später bringt der erste Solobass und dann der Chorbass dass erste Motiv in F-dur, ohne andere harmonische Unterlage, und endlich intonirt der volle Chor dasselbe *fortissimo* wieder in D, wobei auch das Orchester in lebendigerer und kräftigerer Weise eingreift. Ein gangartiges Achtelmotiv führt die Sache weiter bis zu einem Schluss in A-dur. Das Nachspiel des Orchesters verwechselt am Schluss plötzlich Dur mit Moll, und es tritt ein *Allegro moderato* $^{4}/_{4}$-Takt A-moll ein: das obige dritte Motiv. Zuerst von sämmtlichen Bässen gebracht, übernehmen es dann die Tenore in C-moll; im weitern Verlauf dieses Absatzes kommt es ausser im Nachspiel des Orchesters nicht weiter zum Vorschein; vielmehr erscheint bald Motiv 4 in C-moll-dur; dieses verschwindet ebenfalls wieder, ohne irgend eine Steigerung oder modulatorische Verwendung zu finden. In F-dur $^{4}/_{4}$ *Andante con moto* tritt das Evoë-Motiv wieder auf; gleich darauf, wieder im $^{4}/_{4}$-Takt, das fünfte Motiv, zuerst von den Bässen in F, dann von den Tenoren in C unisonisch vorgetragen; darauf greift der Solo-Chor ein und auch dieses fünfte Motiv ist zu den Todten gegangen. Durch eine dynamische Steigerung gelangt man zu einem *fortissimo* in A-dur *Andante maestoso* $^{12}/_{8}$-Takt ohne bestimmtes Thema oder festen melodischen Kern, dafür aber mit hoch liegenden Tenoren und allen Reizen einer vollen Chor- und Orchesterwirkung ausgestattet. Bei den Worten »Dithyrambische Tage« (Clavierauszug S. 31) tritt der Solochor mit einem Motiv auf, das berechtigt und geeignet wäre, sich zu fester Gestaltung zu verdichten; aber auch dieses verflüchtigt sich sofort, und Motiv 1 tritt in D-dur und im ersten Tempo wieder auf, um bald darauf den Schluss des Ganzen herbeizuführen. — Wir zweifeln nicht, dass auf Hörer, die sich Rechenschaft über den Bau eines Musikstücks nicht geben, diese Salamis von Bruch ganz angenehm wirken wird. Wer aber überall rein musikalische, d. i. thematische Gestaltung erwartet und verlangt, wird einen tiefern und nachhaltigen Eindruck durch das Stück schwerlich erhalten. Der Luxus der klanglichen Ausstattung kann für den Augenblick auch ihn reizen, schwerlich aber befriedigen.

Betrachten wir nun die Gernsheim'sche Musik näher. Vor Allem ist zu bemerken, dass das Ganze geschlossener ist: eine einzige Taktart ($^{4}/_{4}$) und keine auffallende Tempoveränderung, mit Ausnahme eines etwas ruhiger zu nehmenden Mittelsatzes und einer zunehmenden Belebtheit bis zum Ende hin; auch die Haupttonart (C-dur) ist festgehalten und macht nur den nächstverwandten Tonarten in gebührender Weise Platz; die Modulation wendet sich, von den kleinern Abschweifungen abgesehen, in den Mittelsätzen nach C-moll und deren Seitentönen Es, As, F-moll, und kehrt nach C-dur zurück. Ob eine andere Anordnung derselben, wo die über C-dur gelegenen Tonarten E-moll, G-dur, H-moll, D-dur zur Anwendung gekommen wären, der Sache nicht noch besser gedient hätte, mag dahingestellt bleiben. In melodisch-thematischer Hinsicht ist zu bemerken, dass das Hauptmotiv (siehe oben) durch das ganze Stück vielfach und in verschiedenen Tonarten gehört wird. Da es an und für sich in seinen modulatorischen Wendungen schon ziemlich viel Kraft und Frische besitzt, so kann es durch solche Wiederholungen nur gewinnen. Noch mehr würde dies unserer Meinung nach der Fall sein, wenn es nicht beständig in den Tenoren vorkäme, sondern sich auch einmal oder öfter als Bass oder Unterstimme vernehmen liesse. — Das Stück beginnt mit 7 Takten Orchester-Einleitung, welche sogleich das Thema ausspricht. Dasselbe gliedert sich in zwei Theilen, deren zweiter von G-dur ausgeht und später mit dem Rückgang nach C auch die Hauptmelodie wieder bringt. Dann folgt der Mittelsatz in C-moll mit den Worten: »Wir zerbrachen o Meer«. Der Componist nimmt hierzu kein absolut neues Motiv, sondern bildet blos einen neuen Vordersatz:



Schön und charakteristisch ist im Verlauf die Stelle »dich erbittert nicht mehr das verhasste Gestampf von den Rossen« in Töne gebracht. Der C moll-Satz wiederholt sich auf andern Worten, und dann lenkt von der Dominante *G* aus, *pianissimo crescendo*, der Satz in die Tonika C-dur zurück zum Hauptthema. Wie eine *Coda* ertönt dann das Bariton-Solo mit Harfenbegleitung zu den Worten: »Rings jetzt, wo entzückter« etc., dessen Motive und Theile vom Chor aufgenommen werden; dann kehrt nochmals das Hauptthema wieder, der Ausruf »Evoë« gewinnt immer mehr Terrain, und im *più Allegro* bei förmlich taumelnden Orchester-Bässen läuft das Stück auf den Worten »Tage der Freiheit« energisch und jubelnd zu Ende.

Wir haben beide Werke noch nicht gehört (d. h. nicht in vollständiger Ausführung von Chor und Orchester). Möglich, dass Bruch's Arbeit bestechendere Elemente hat als die Gernsheim'sche. Uns aber beim Lesen besticht mehr die kernige Einfachheit des Gernsheim'schen Satzes. Mögen beide Werke dazu dienen, die schlechte Waare, die lange genug in den Männergesangs-Productionen grassirt hat, immer entschiedener zu verdrängen!

Berichte.

Magdeburg, Januar 1868. *J.* Unsere Winterconcert-Saison begann am 23. October in hergebrachter Weise mit dem ersten der 16 Abonnement-Concerte, welche jeden Mittwoch — in den Sälen der Harmonie und Loge abwechselnd — die besten Kreise der Gesellschaft versammeln und in mancher Hinsicht das Fundament für die musikalischen Bestrebungen bilden, von denen Magdeburg eine erfreuliche Fülle aufzuweisen hat. Die sorgsame Leitung dieser Concerte durch den Musikdirector Mühling ist seit langen Jahren ebenso constant, wie Anfang und Schluss derselben durch eine Symphonie, resp. Ouvertüre; zwischen beiden liegt das Feld für vocale und instrumentale Solovorträge, zu denen fast immer auswärtige, hervorragendere Kräfte herangezogen werden. An Symphonien hörten wir bis jetzt: Beethoven: F-dur und Pastorale; Mozart: G-moll und C-dur, Haydn: Es-dur; Mendelssohn: A-moll; Lachner: Suite Nr. 3 und Rubinstein's Ocean-Symphonie; von Ouvertüren: Beethoven: Fest-Ouvertüre Op. 124, Fidelio und Egmont; ferner die Ouvertüren zu Lodoiska, Sommernachtstraum, Freischütz, Tannhäuser, die Ouvertüre »im Hochland« von Gade und die Fest-Ouvertüre von Volkmann.

Den Reigen der für das grössere Publicum besonders zusagenden Gesangs-Vorträge eröffnete die hier sehr beliebte herzogl. Braunschweigische Hof-Opernsängerin Frl. Eggeling mit einer Arie aus Titus; nach ihr hatten wir Gelegenheit Frl. Haupt, Frl. Löfler und Frl. von Facius aus Berlin, Frl. Thoma Böra aus Hamburg und die mit Recht geschätzte Primadonna unseres Stadttheaters, Frau Burger-Weber, als strebsame Concertsängerinnen zu begrüssen; den Höhepunkt des Genusses erreichten wir in dieser Richtung aber an den beiden Abenden, wo Frau Bianca Blume und Frau Harriers-Wippern, die Sterne der Berliner Oper, unser musikalisches Denken und Empfinden in die erwünschtesten und liebenswürdigsten Fesseln schlugen. Frau Blume hatte Arien aus »Hans Heiling« und »Così fan tutte« gewählt, Frau Wippern sang die Brief-Arie aus »Don Juan« und die grosse Arie der Agatha; Beide

Digitized by Google

trugen dann noch Lieder vor, mit denen namentlich Frau Wippern ihr Auditorium zu den lebhaftesten Zeichen des Beifalls enthusiasmirte. Ihr »Veilchen« von Mozart und »Im Wald« von Taubert klingt noch heute in unserer Erinnerung nach und weckt immer von Neuem die Sehnsucht nach einem »Wiedersehen«! — Das Violoncell fand in dem Hof-Concertmeister Goltermann aus Stuttgart (Concerte von Servais und Romberg) einen Vertreter von bekanntem Ruf. — Mit dem Violin-Concert von Beethoven und dem fünften Concert von Beriot erfreute uns Herr Hof-Concertmeister Ulrich aus Sondershausen — früher unser Mitbürger und in den hiesigen musikalischen Kreisen ein stets erwünschter und warm begrüsster Gast; von dem ersten Geiger unserer Theatercapelle, Herrn Concertmeister Beck, hörten wir ein Concert von David und Beethoven's F dur-Romanze in sehr gediegenem Vortrag; das Clavier-Solo endlich befand sich bei Frl. A. Mehlig aus Stuttgart (Chopin's F moll-Concert) und unserm Musikdirector Ehrlich (C moll-Concert von Beethoven) in so trefflichen, kunstgeübten Händen, dass selbst das grössere Publicum sich den Leistungen auf diesem Instrument mit mehr Wärme zuwendete, als dies sonst wohl bei dem mit vollem Orchester concurrirenden Flügel der Fall zu sein pflegt. — Neben diesen Abonnement-Concerten versammelt sich eine kleinere, aber treue Kunstgemeinde zu den Aufführungen des Tonkünstler-Vereins, deren wir bis Weihnachten schon fünf zählten und in denen die ausübenden Musiker und künstlerisch gebildeten Dilettanten unserer Stadt sich in erfreulicher und anregendster Weise die Hand reichen. Kammermusik, Clavier und Lied regieren diese Abende.

Von Kirchenmusik brachte uns das Todtenfest Beethoven's »Grosse Messe« (Op. 123). Die Aufführung fand in der für geistliche Concerte ganz besonders geeigneten St. Johanniskirche durch den Kirchengesangverein unter Leitung des Musikdirector Rebling statt und hatte, wie alle diese, in unserm musikalischen Leben unentbehrlich gewordenen Kirchenconcerte, ein zahlreiches und andächtiges Auditorium herbeigezogen. Die Reproduction selbst wurde unter Mitwirkung der Frau Professor Reclam aus Leipzig, der Frau Musikdirector Hüfner geb. Harken aus Jever und des Tenoristen Herrn Rebling aus Leipzig den Anforderungen dieses grossen Werks so gerecht, wie man es von dem ernsten Streben und dem unermüdlichen Fleiss des mit besonderm Directionstalent begabten Leiters und von der Hingabe eines Vereins zu erwarten berechtigt war, der die schwierige Composition in 6 Jahren dreimal zur Aufführung gebracht hat. — Der Kirchengesangverein wurde 1848 vom Musikdirector Rebling gegründet und hauptsächlich seinem persönlichen Einwirken auf das Ganze, wie auf viele einzelne Glieder ist es zu danken, dass aus kleinen Anfängen ein Chor geschaffen wurde, der geistliche Musik nicht blos singt, sondern auch versteht und für die Mühe des Studiums und der Uebung nicht nur in der Anerkennung der Hörer, sondern mehr noch in der eigenen musikalischen Fortbildung sein Ziel und seinen Lohn vor Augen hat. — Der Verein pflegt übrigens auch die weltliche Musik und findet zu öffentlichen Leistungen dieses Genres namentlich in den beiden Symphonie-Concerten Gelegenheit, die jährlich und zwar ebenfalls unter Leitung des Musikdirector Rebling zum Besten des Orchester-Pensions-Fonds gegeben werden. Auf dem Programm des ersten Symphonie-Concerts in diesem Winter fanden wir die Ddur-Suite von Seb. Bach, die Ouvertüre zu Medea und die Ddur-Symphonie von Beethoven, in der das Orchester Treffliches leistete; der Kirchengesangverein brachte den »Sturm« von Haydn und den schönen 8stimmigen Psalm 114 von Mendelssohn zu sehr wirkungsvollem Vortrag.

Oldenburg. *S.* Das dritte Concert der Hofcapelle, am 20. Dec., brachte: Ouvertüre »Die Hebriden« von Mendelssohn; den altdeutschen Schlachtgesang für Männerchor und Orchester von J. Rietz; zwei Sätze (*Allegro moderato* und *Andante con moto*) einer unvollendeten Symphonie von Fr. Schubert; *Andante* und *Allegro* aus dem achten Concert für Violoncell von B. Romberg, vorgetragen vom Kammermusikus Herrn Ebert; die Symphonie in B-dur (Nr. 4) von Beethoven. — Im vierten Concert, am 24. Januar, hörten wir: die Ouvertüren »Jessonda« von Spohr und »Zur Namensfeier« von Beethoven; Entreacts-Musik zur Oper »Rosamunde« von Fr. Schubert; Arie aus »Cosi fan tutte« von Mozart; Schlummerarie aus »Afrikanerin« von Meyerbeer; schwedische Lieder von Lindblad, vorgetragen von Frl. Carin Helmsen, grossherzogl. Opernsängerin aus Weimar; Symphonie in F-moll von B. Scholz.

Die dritte Abendunterhaltung für Kammermusik gab: Quartett (D-moll Nr. 2) von Mozart; Trio (B-dur Op. 97) von Beethoven; Quartett (A-moll Op. 41 Nr. 1) von Schumann.

Die Orchestersachen wurden durchweg vorzüglich executirt, nur einigen Blechbläsern möchten wir ein ernsteres Studium des Tonensatzes empfehlen. Die Solisten, Herr Ebert und Frl. Helmsen, befriedigten und fanden verdienten Beifall. der Sängerin, die wir als ausgezeichnete Opernsängerin gern anerkennen, können wir das Lob einer sympathischen Stimme, wie es in mehreren musikalischen Blättern ausgesprochen ist, nicht spenden, dagegen sang sie mit Verständniss, Feuer und untadelhafter Reinheit der Intonation. Unter den Tonwerken selbst ist die Scholz'sche Symphonie (Manuscript) als neu hervorzuheben. Das Werk hat gefallen, es zeichnet sich durch blühende Melodik, reiche, interessante Harmonik, zuweilen zu reich in der Modulation, natürlich entfaltete Polyphonie, klare Formgestaltung und höchst wirksame Instrumentation aus. Nur der erste Satz, soll er den andern ebenbürtig sein, bedarf einer sorgfältigen Umarbeitung im Entwicklungstheil, der Periodenbau ist zu kurzathmig, manche Figuren (Violinfigur) erscheinen als Lückenbüsser, die einigemal auftreten, ohne weitere Verwendung zu finden; es fehlt dem Ganzen der rechte Guss und Fluss, so dass man von diesem Satz sagen könnte: *factum, non genitum*. Wenn unser Quartett noch mehr in den Geist der Compositionen dringt, gehört es jedenfalls zu den vorzüglichsten Deutschlands. Hrn. Capellmeister Dietrich gebührt nicht allein der Ruhm eines ausgezeichneten Dirigenten, sondern auch der Ruhm eines vorzüglichen Pianisten, den er durch die Betheiligung an dem Beethoven'schen Trio abermals bewährte.

Leipzig. Das 17. Abonnement-Concert muss als eines der glänzendsten der Saison bezeichnet werden: Eine neue grössere Orchestercomposition (4. Suite in Es von Franz Lachner — unter Direction des Componisten), dann F. Laub als Vertreter des Violinspiels und Frau Jenner-Krall aus Dresden als Sängerin — das sind schon Dinge und Personen, die ein Concert interessant machen können, auch wenn die classische Musik einen Augenblick zurücktreten muss. Franz Lachner wurde beim Auftreten vom Publicum mit allgemeinem Zuruf, vom Orchester mit Tusch empfangen und ebenso entlassen. Wenn man den Sinn dieser Ovation bedenkt, so heisst sie nichts Anderes als: Leipzig, der Hauptheerd der Zukunftsmusik, bringt durch seine bessern Elemente dem vielverdienten Mann seine volle Anerkennung dar, der soeben in der neu etablirten Niederlassung München so lange gemisshandelt und gepeinigt worden ist, bis er trotz papierner Huldbezeigungen den Ort einer mehr als 25jährigen Wirksamkeit verliess und sich entschloss, sein Haupt anderswo niederzulegen. Doch kommen wir endlich zu der neuesten Suite zurück. Nach einmaligem Hören ist mit Sicherheit natürlich nicht überall abzuwegen. Es giebt eine Gattung von Musik, wo auch das primitive musikalische Verständniss augenblicklich sagen muss: das ist entschieden langweilig, uninteressant, werthlos; bei einer andern Musik wieder fühlt man sich hingerissen durch die Grösse, Originalität und Schönheit der Gedanken und übersieht dabei die Unvollendung der Form. Zu keiner von beiden Gattungen gehört Lachner's Musik, die zugleich amüsant, werthvoll und formell vollendet heissen muss. Merkwürdig ist uns indess, heute eine Musik zu hören, in welcher Mendelssohn'sche und Schumann'sche Einflüsse absolut nicht zu spüren sind. Es ist, als ob nach Beethoven nur noch Schubert, Weber, Marschner und Meyerbeer gekommen wären, Lachner nur aus diesen sich Manches angeeignet hätte. Die neue Suite, die vorigen Winter in Wien zur Aufführung kam, seitdem aber so sehr umgearbeitet wurde, dass sie nicht mehr dasselbe Werk heissen kann (Nr. 2, 3 und 4 sind ganz neu, Nr. 1 und 5 wesentlich verändert), ist in jener süddeutschen Manier geschrieben, die auch in den andern Suiten Lachner's vorherrscht: Lebhaft, geistreich, wohlklingend, prächtig instrumentirt, kunstreich in Bezug auf contrapunktischen Satz, in Harmonik und Satzbau durchweg nobel und vollendet, stört uns einerseits eine gewisse Grobkörnigkeit des Rhythmus, die ein für feinere Schönheit minder empfängliches Auditorium zur Voraussetzung zu haben scheint; andererseits eine gewisse Annäherung an die lässigen und bequemen Reize des Balletstils. Der erste Satz (Ouvertüre) in Es fängt reizend an und schliesst brillant mit einer kunstvollen Fuge; dazwischen finden sich aber Partien, die wir geschmackvoll im Sinn der heutigen Concertmusik, nach Leistungen von Mendelssohn und Schumann, nicht zu nennen vermögen. Ein zweiter Satz (*Andantino* H-dur, die Geigen mit Sordinen) beginnt und schliesst ebenfalls wunderhübsch; ein Mittelsatz mit Triangel darin erinnert aber an Theater und Ballet. Der dritte Satz, *Scherzo pastorale* in Es, hat einen frischen kernigen Hauptsatz; ein Trio dagegen bringt ein ausgedehntes Violoncell-Solo, dessen Reize einen Salon weit besser schmücken würden als einen Saal, wo man ernsthafte Musik hören will. Der schönste Satz wird wohl das *Andante* in As heissen können, welches von reizenden Melodien getragen ist und namentlich am Schluss durch eine wunderschön instrumentirte Coda wirkt. Ein Solo für Streichquartett darin erschien uns nicht recht organisch — wie wir denn das Solospiel in Orchesterwerken überhaupt nicht lieben, weil es zumeist die Gattung aufhebt und den Hörer aus dem Concertsaal in den Salon versetzt, wo mehr der Spieler als der Werth der Musik wirkt. Die Schluss-Gigue ist ein trefflich gearbeitetes lebhaftes Fugato, wobei weniger die Kunst

Digitized by Google

des contrapunktischen Satzes, als die Energie und der Reichthum des Periodenbaues wirken — wie es eben selbst bei einer strengen Fuge immer sein sollte; gegen diesen Satz wäre daher augenblicklich nichts einzuwenden, wenn nicht die, für einen nicht allzu grossen Concertsaal durch das ganze Werk fühlbare, etwas zu penetrante Instrumentirung (viel Blech und Piccolo) zuweilen Bedenken erregte. Mit alledem soll Lachner kein Vorwurf gemacht sein; er kann so wenig wie ein Anderer aus seiner Haut heraus, und dass er sein eigenes Wesen mit solcher Consequenz zur Entwicklung brachte, behält immer etwas hoch Achtungswerthes. Wir wünschten manchem unserer jüngern Meister etwas von der sinnlichen Kraft und Frische Lachner's, von der Energie seines Rhythmus, von der Vollendung seiner Form, von der Wirksamkeit der grössern Anlage und Durchführung seiner Sätze. — F. Laub, obwohl seit 20 Jahren ein berühmter Geiger, scheint bis jetzt in Leipzig noch fast unbekannt gewesen zu sein, denn das Publicum nahm ihn wie einen Fremden, wie eine unbekannte Grösse auf; seine Leistungen überzeugten es aber bald, dass man einen Virtuosen ersten Ranges vor sich habe. Die Ruhe und Sicherheit, mit der er in Molique's A moll-Concert alle Schwierigkeiten beherrschte und besiegte, der grosse volle Ton, die schöne geschmackvolle Cantilene, die Reinheit der Intonation, die Vollendung in allen Stricharten erwarben ihm sofort die vollste Anerkennung. Nach dem etwas trockenen Molique'schen Concert hätten wir gern etwas Bedeutendes von ihm gehört, etwa einige Bach'sche Solosätze; aber drei eigene Saloncompositionen (mit Clavierbegleitung): Romanze, Ballade und Polonaise, erwiesen sich doch als verhältnissmässig so gut erfundene, geschmackvoll gestaltete Stücke, dass man bei der überdies so prächtigen Ausführung jenen Wunsch gern unterdrückte. Laub wurde am Schluss mehrfach mit grossem Enthusiasmus gerufen. — Die Sängerin des Abends hatte sich, wie uns schien, etwas zu contrastirende Aufgaben gestellt; da sie als treffliche Soubrette bekannt ist, sah man ihren Leistungen in einer Zerlinen-Arie (»Wenn du fein fromm bist«) mit besonderm Behagen entgegen und fand sich auch höchlich befriedigt. Schumann's »Ich grolle nicht« ist ein starker Gegensatz dazu — Frau Jauner-Krall wurde dem in diesem Lied liegenden Inhalt in etwas allzu theatralischer Weise gerecht, indem sie den Effect erzwang; weit besser, mit innigem Verständniss, sang sie desselben Componisten »Der Nussbaum«, mit welchem sie auch entschieden durchgriff. C. M. v. Weber's »Unbefangenheit« endlich, eine Composition, wo die Coquetterie und Schalkhaftigkeit stark auf die Spitze getrieben ist und den Concertvortrag beinahe ausschliesst, gab sie in solch drastischer Vortragsweise, dass das Publicum in grosse Heiterkeit versetzt wurde — in Folge dessen ein lebhaftes, lang andauerndes Händeklatschen entstand, welches die Sängerin zur Wiederholung des Stücks veranlasste.

— In einem Concert, welches der Universitäts-Gesangverein der Pauliner am 10. d. M. im Gewandhaus gab, hörten wir unter andern Stücken (im ersten Theil: Ouvertüre von Jadassohn, Abendruhe von Hauptmann, Arie aus Joseph von Mehul — von Hrn. Wiedemann trefflich gesungen, Schumann's »Die Lotosblume«, M. Bruch's »Schottlands Thränen«) zwei Stücke, die uns besonders interessirten: Volkmann's »Im Gewittersturm«, eine geistvoll concipirte, die Mittel des Männerchor-Satzes (ohne Orchester) trefflich benutzende Composition, und als Novität: »Märchen«, Gedicht von W. Müller von Königswinter, componirt für Männerchor, Tenorsolo und Orchester von H. G. Goetz, dem in Winterthur lebenden und durch mehrere in der Schweiz aufgeführte Werke bekannt gewordenen Componisten. Die treffliche Begabung desselben erschien uns nach diesem Stück evident; er besitzt offenbar musikalisch-poetisches Vermögen, wenn auch die Periode der Abklärung noch nicht vorüber zu sein scheint. Mehr getrauen wir uns nach einmaligem Hören nicht zu sagen, hoffen aber dem Stück noch in gedruckter Partitur zu begegnen. — Im zweiten Theil des Concerts, dem wir nicht mehr beiwohnen konnten, wurden Chöre von Nessler, Reinecke, Schubert, Herbeck und Silcher gesungen, und Herr Reinecke spielte ein Nocturno von Chopin und eine Ballade eigener Composition.

Feuilleton.

Kurze Nachrichten.

Eine Aufführung des Vereins für classische Kirchenmusik in Stuttgart am 24. Jan. brachte folgende Musikwerke: 1) Phantasie und Fuge (G-moll) für Orgel von Seb. Bach. 2) Weihnachtslied von Leonhard Schröter. 3) Lied, vierstimmig, von Bartholomäus Gesius. 4) Choral, Melodie vom Jahr 1535, fünfstimmig gesetzt von Johann Eccard. 5) Osterlied, Melodie vom Jahr 1601, sechsstimmig gesetzt von Seth Calvisius. 6) Passionsgesang, Melodie aus geistlichem Gesang des 13. Jahrhunderts, vierstimmig gesetzt von Michael Prätorius. 7) Choral »Auf, Christenmensch«, fünfstimmig, von Johann Hermann Schein. 8) Lied für eine Singstimme mit Orgelbegleitung von Matthäus Apelles v. Löwenstern. 9) Choral, vierstimmig, von Johann Crüger. 10) Choral, vierstimmig, von Jacob Hintze. 11) Fuge (Fis-moll) für die Orgel von G. F. Händel. 12) Der 15. (16.) Psalm, für eine Altstimme mit Orgelbegleitung, von Benedetto Marcello. 13) Magnificat, für vierstimmigen Chor und Soli mit Orgelbegleitung, von Francesco Durante. Die Ausführung der Nr. 12 hatte Fräul. Marschalk, die der Nr. 1 und 11 und der Orgelbegleitung zu Nr. 13 Herr Tod gütigst übernommen. — Derselbe Verein brachte in einer Aufführung am 11. Februar Seb. Bach's »Trauer-Ode« vollständig (mit dem Rust'schen Text), dann eine Cantate: »Der Herr denket an uns« und die A dur-Messe (*Kyrie* und *Gloria*) desselben Meisters.

In Zweibrücken fand ein Concert des Cäcilien-Vereins zur Gedächtnissfeier für M. Hauptmann statt, mit folgendem Programm: Maurerische Trauermusik von Mozart, Sonate für Pianoforte und Violine in G-moll, zwei Lieder und zwei Kirchenstücke für Chor und Orchester von Hauptmann, endlich die erste Symphonie von Beethoven.

Gounod's Oper »Romeo und Julie« ist in Wien unter Direction des Componisten in Scene gegangen. Das Publicum zeichnete denselben vielfach aus und die Oper fand eine glänzende Aufnahme. Die Wiener Kritik kann trotzdem nicht umhin einzugestehen, dass Romeo und Julie das schwächliche Product eines Eklektikers ist und sogar gegen »Faust« zurücksteht.

Fr. Schubert's 71. Geburtstag wurde im Münchner Hoftheater durch eine aus Compositionen des Verewigten bestehende Aufführung gefeiert. Es waren darunter ausser Liedern auch die »Nachthelle« und der »häusliche Krieg«.

Händel's »Athalia« wurde in Hamburg durch die Singacademie zur Aufführung gebracht.

J. Stockhausen und J. Brahms werden im März in Berlin gemeinschaftlich concertiren.

In der Schweiz scheint J. Brahms immer [illegible] Fuss zu fassen. Im vierten Abonnement-Concert in Zürich wurden (nebst Schumann's Ouverture über das Rheinweinlied, Händel's G moll-Concert und Beethoven's »Ruinen von Athen«) drei seiner Frauenchöre (»Der Bräutigam«, »Die Nonne«, »Minnelied«) aufgeführt. Ebendaselbst brachte die fünfte Quartett-Soirée desselben Componisten Trio mit Horn nebst Schumann's D moll-Violin-Sonate und Mozart's Clavierquintett in Es (der Clavierpart wurde in allen drei Werken von Th. Kirchner ausgeführt).

In einem Referat der Trierischen Zeitung über eine Aufführung des »Tannhäuser« lesen wir, dass die Chöre »recht musterhaft, öfters wahrhaft künstlerisch« ausgeführt wurden. Chor-Director daselbst ist Herr Oskar Möricke.

Bei B. Senff in Leipzig ist eine Sonate für Pianoforte und Violoncell von dem Italiener Bonifacio Asioli (geb. 1769) erschienen, die sehr gerühmt wird.

Fr. Lachner in München hat vom König einen einjährigen Urlaub und das Comthurkreuz des Verdienstordens vom h. Michael erhalten.

Coburg. (Eingesandt.) Am 19. Jan. gab das hiesige Conservatorium ein Concert zum Besten der Nothleidenden Ostpreussens. Ausser einem kurzen Vortrag von Dr. Beyer über Rückert's Patriotismus wurden sämmtliche Vorträge von den Schülern des Instituts ausgeführt, und man war über manche Leistungen derselben sowohl im Gesang, als auch im Clavierspiel und der Declamation nicht wenig überrascht. Die gewählten Gesangstücke: Arie aus »Titus« »*Deh se piacer mi vuoi*«, Arie aus »Don Juan« Elvira »In welchem Dunkel der Sorgen« etc. (Es-dur), Cavatine aus »Freischütz«, Recitativ und Arie aus »Zauberflöte« »O zittre nicht, mein lieber Sohn« wurden, im Ganzen genommen, recht gelungen ausgeführt und gaben sprechendes Zeugniss von der vortrefflichen Gesangschule des Hrn. Franz und von dem lobenswerthen Ernst und Eifer, mit welchem der Unterricht an diesem jungen Institut ertheilt wird.

Leipzig. Das achte Concert der »Euterpe« fand am 11. Febr. statt und brachte das Vorspiel zu Wagner's »Lohengrin«, Schumann's D moll-Symphonie und Solo-Vorträge der Pianistin S. Dittrich aus Prag und der Sängerin A. Spohr aus Coburg.

— Im Stadttheater setzte Frl. Orgeni ihr Gastspiel fort, das nun fernere italienische Opern, wie den »Barbier« und »Trovatore« brachte.

Briefkasten der Redaction.

M. in *W.* Wir können in dieser Sache nichts thun, als Ihnen rathen, in Musikzeitungen zu inseriren.

Digitized by Google

ANZEIGER.

[33] In meinem Verlage erschienen soeben:

Drei
Clavierstücke
von
FRANZ SCHUBERT.
Nr. 1. 2. 3 à 20 Ngr.

J. Rieter-Biedermann.

Leipzig, den 15. Februar 1868.

---

[34] Demnächst erscheint in meinem Verlage:

SONATE
in Gmoll
für Pianoforte
von
Felix Mendelssohn Bartholdy
Op. 105.

Preis 1 Thlr.

SONATE
in B dur
für Pianoforte
von
FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY
Op. 106.

Preis 1 Thlr.

J. Rieter-Biedermann
in Leipzig und Winterthur.

Henri Hugo Pierson's Gesänge

[35] aus dem Verlag von

J. Rieter-Biedermann
in Leipzig und Winterthur.

Op. 60. **Zwei Gesänge** für eine mittlere Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Mistress *Durham* gewidmet.) 17½ Ngr.

Nr. 1. »Rastlos Herz will Ruhm erjagen«, Deutsche Uebersetzung von Friedr. Seebach. — »Let who will, go mad for glory«, by Barry Cornwall.

Nr. 2. Sängers Vorüberziehen: »Ich schlief am Blüthenhügel«, von L. Uhland. — The Minstrel: »Amid the flow'rs I slumber'd«, English version by Irving Hill.

Op. 61. **Der Friedhof:** »Ueber fremde Gräber und Leichensteine«, von Fr. Dingelstedt. Arie für Bass oder Bariton mit Begleitung des Pianoforte. (Hrn. Dr. *Corfe*, Domorganist zu Oxford, gewidmet.) — The Churchyard: »When the shades of eve o'er the churchyard fall«, English version by Irving Hill. 12½ Ngr.

Op. 62. **Das Hifthorn:** »Der Burgwall glänzt, vom Licht umkränzt«, Romanze für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Deutsche Uebersetzung von Ludwig Bauer. (Seinem lieben Bruder *Carl* gewidmet.) — The Bogle: »The splendour falls on castle walls« by A. Tennyson. — L'Écho de l'Ame: »Un soleil d'or éclaire encor«, Paroles françaises de Remi Dumont. 15 Ngr.

Op. 63. **Drei Gedichte** von W. Shakespeare für eine tiefe Stimme mit Begleitung des Pianoforte. (Zur dritten Säcularfeier von *Shakespeare's* Geburt, 23. April 1864. Den Manen des grossen Dichters gewidmet.) 1 Thlr.

Nr. 1. Romanze aus: Der Kaufmann von Venedig. »Sagt, woher stammt Liebeslust«, — Fancy's Knell: »Tell me where is Fancy bred«, — Le Glas d'Amour: »Dis-moi, où siege l'amour?«

Nr. 2. Ständchen aus: Die beiden Veroneser. »Wer ist Silvia?« — Serenade: »Who is Silvia?« — Serenade: »Belle est Silvie!«

Nr. 3. Elegie aus: Cymbeline. »Fürchte nicht mehr Sonnengluth«, — Dirge in Cymbeline: »Fear no more the heat of the sun«, — Sur la mort de Fidèle. »Ne crains plus les ardeurs du soleil.«

Op. 64. **O du mein Alles auf der Welt!** Gedicht von Friedrich Oser, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Dem Dichter freundschaftlich zugeeignet.) — To Lenore in absence: »My only love, my heart's adored«, English version by Irving Hill. 12½ Ngr.

Op. 65. **Zwei religiöse Gesänge** für eine mittlere Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Herrn *Christian Schucker*, königl. Württembergischen Hofsänger, gewidmet.) 15 Ngr.

Nr. 1. Gebet: »Birg mich unter deinen Flügeln«, von Fr. Oser. — Prayer: »Let thy sheltring arm protect me«, English version by Irving Hill. — Prière: »Couvre moi de ton egide«, Paroles françaises de Remi Dumont.

Nr. 2. Der Himmel bringt die Ruhe nur: »Die Welt ist all' ein flüchtig Scheinen«, Deutsche Uebersetzung von Fr. Freiligrath. — Rest in Heaven: »We chase thro' life an empty phantom«, by Th. Moore. — Le bien unique: »Le monde est une image vide«, Paroles françaises de Remi Dumont.

Op. 66. **Concert-Arie:** »Mein Herz ist schwer um Einen« für eine tiefe Stimme mit Begleitung von kleinem Orchester. Deutsche Uebersetzung von F. Kohlhauer. (Fräul. *Caroline Bettelheim*, k. k. österreichischer Hofopernsängerin, gewidmet.) — Love's vigil: »As lone I gaze upon the night«, — Les larmes du coeur: »Dis-moi, mon coeur, mon pauvre coeur«, Paroles françaises de Remi Dumont. Clavierauszug 12½ Ngr.

Partitur und Stimmen in Abschrift.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 26. Februar 1868. **Nr. 9.** III. Jahrgang.

Inhalt: A. v. Dommer's Handbuch der Musikgeschichte (Fortsetzung). — Recensionen (Geistliche Musik). — Ueber Orgel- und Organistenwesen und -Unwesen in Wien. — Berichte aus Berlin, Bonn und Leipzig. — Feuilleton (Miscellen [Aus Briefen von M. Hauptmann]. Kurze Nachrichten). — Anzeiger.

A. v. Dommer's Handbuch der Musikgeschichte.

(Von den ersten Anfängen bis zum Tode Beethoven's, in gemeinfasslicher Darstellung. 607 Seiten. Leipzig, Grunow, 1868.)

(Fortsetzung.)

Den Gegenstand des 8. Capitels (S. 204—236) bilden: »Instrumente und Instrumentalmusik im 16. und zu Anfang des 17. Jahrhunderts«. Der Verfasser weist zuerst darauf hin, dass die Instrumentalmusik erst nach der Ausbildung der Vocalmusik kommen konnte, und betont, dass in der neuesten Zeit der Geschmack sich vorzugsweise zu jener gewendet habe.*) Die Anfänge derselben werden nun angeführt. Die erste Sammlung französischer »Instrumentaltänze« (von Tanzliedern hergenommen) soll 1529 erschienen sein; die für uns seltsamen Namen dieser Stücke finden sich zum Theil bemerkt. Das Wesen des Instrumentenspiels stand auf dem Boden des Gesanges, den es zuerst einfach nachahmte oder begleitete, indem man dasselbe spielte, was gesungen wurde. Eines der am frühesten ausgebildeten Instrumente war die Orgel, die auch zuerst würdige Hände fand. Der Verfasser theilt die ziemlich dunkle Geschichte ihrer Entstehung mit; in der Mitte des 16. Jahrhunderts waren bereits die wichtigsten Fortschritte im Bau gemacht. Nach einer Abbeugung, den colorirten Stil betreffend, führt der Verfasser die ältesten berühmten Organisten bis zur Schule des Sweling in Amsterdam auf und wendet sich dann zur Geschichte der Claviatursaiteninstrumente oder des Claviers, den alten Applicaturen auf demselben u. s. w., dann zu den übrigen Instrumenten, deren alte Gattungen aufgeführt werden. Später wird der Unterschied der deutschen und italienischen Tabulatur (Generalbass) klar gemacht und dann die früheste Geschichte der Verbindung der Vocalmusik mit der Instrumentalmusik erzählt.

*) Wir hätten lieber neuerer statt neuester gesagt, denn im Augenblick ist die Instrumentalmusik offenbar im Nachtheil gegen den Gesang, der namentlich in den Männergesangvereinen eine der Instrumentalmusik beinahe feindliche Stellung einnimmt. Alle Welt singt; nur sehr wenige Dilettanten betreiben das Spiel von Orchesterinstrumenten.

Das 9. Capitel (S. 237—262) behandelt »Mysterien, Passion und Oratorium, weltliche Schauspiele mit Musik bis 1600«. Es gilt, von der Kirche ausgehend, die Musik zum dramatischen Ausdruck geschickt zu machen, wovon bis dahin bei ihrer grossen Ungelenkigkeit keine Rede sein konnte. Die Kirchenmusik selbst konnte nur eine gebundene sein; um zur Freiheit und Biegsamkeit des Ausdrucks zu gelangen, musste ein weiterer Spielraum gefunden werden, und diesen boten vorerst die geistlichen Schauspiele und weltlichen Bühnenstücke. Der recitirende Einzelgesang war das erste, woran man anknüpfte, und was schon früher selbst im Gottesdienst angewendet worden war. Später fanden sich die Volkschöre dazu. Der Chor wurde übrigens zu allem möglichen gebraucht, und es dauerte lange, bis man sich entschloss, Sologesang und Chor gehörig zu trennen, die Empfindungen bestimmter Einzelpersonen im ersteren, die von Mehrern oder Vielen im zweiten auszudrücken, Unmusikalisches aber, wie Titel und dergl., gänzlich auszuscheiden.*) Oratorium, Passionsmusiken u. dgl. konnten jedenfalls nicht eher ihren Höhepunkt erreichen, als bis die Musik die Formen des Sologesangs sich zu eigen gemacht hatte. Der Verfasser widmet daher sein

10. Capitel (S. 263—280) der Entstehung des ariosen und recitirenden Stils und der Oper. Die Anfänge der letztern gingen bekanntlich aus den Bemühungen hervor, etwas dem hellenischen Drama Aehnliches zu schaffen, wobei man zwei Klippen nicht umgehen konnte: einmal hatte man keine klare Vorstellung von dem, was die Musik bei dem griechischen Drama leistete und leisten konnte, man lief daher Gefahr etwas nachzuahmen und doch ganz etwas Anderes als das Gewollte herzustellen; zweitens aber konnten solche auf die Begriffe und Empfindungsweise einer ältern Nation gebaute Kunstgebilde nicht im

*) Der Verfasser erinnert in einer Anmerkung, dass selbst Händel noch im Israel einen Doppelchor über Worte gesetzt habe, die streng genommen nicht Gegenstand chorischer Behandlung sein können; dagegen ist jedoch zu bemerken, dass die betreffenden Worte im Text, nicht ausserhalb desselben stehen, weshalb der Fall doch ein anderer scheint als bei den ältesten Meistern.

Digitized by Google

Volk einer Zeit Wurzel schlagen, deren Begriffe und Empfindungsweise ganz andere waren: die Oper wurde vorerst (was sie freilich zum Theil noch jetzt ist) ein Vergnügen der Höfe, eine Stätte für Pracht und Luxus, ohne eigentlich Kunstwürdiges zu bieten. Immerhin waren jene Anregungen fruchtbringend für spätere Gestaltungen, und die noch unentwickelten Einzelformen konnten allmälig ihrer Ausbildung entgegengeführt werden. Der Verfasser erörtert zuerst jene hellenisirenden Principien und zeigt dann, wie Galilei, Strozzi, Mei, Rinuccini, Caccini und Peri wenigstens darin einig waren, dass man den Einzelgesang entschieden von der Polyphonie oder dem zu künstlichen Contrapunkt ablösen müsse; bis dahin hatte man nämlich um einen Einzelgesang (Monodie) herzustellen einfach einen vielstimmigen genommen, eine oder mehrere Stimmen davon herausgehoben und die andern unterdrückt. Aber erst Viadana brachte das Kunststück zu wege, die Stimmen selbständig zu gestalten, er erfand die *Concerti da chiese*, den *Basso continuo* und bildete den eigentlichen ariosen oder Arienstil weiter, wogegen Peri der Erfinder des Recitativs heissen kann. Hatte jener mehr für die Kirche, dieser mehr für die Oper gearbeitet, so konnte erst in weiterer Entwicklung der Dinge aus Recitativ und Arie (nebst Chor etc.) die eigentliche Oper zu Stande kommen, die für ihre Zwecke beider Gestaltungen bedarf. Der Verfasser giebt hierüber S. 272 eine klare Darstellung, indem er betont, dass in der Oper werdende und feste Gefühlszustände mit einander abwechseln. Er gedenkt dann der noch sehr primitiven Weise, in welcher sich das Instrumentenspiel bei den ersten Opernversuchen betheiligte, und des ebenfalls noch wenig ausgebildeten Chorstils, sofern er dem Drama dienstbar sein sollte, und schliesst mit der Beschreibung eines jener alten Musikdramen nach Seite ihrer seltsamen Stoffe, wo statt Menschen allegorische Personen und verkörperte Begriffe und Eigenschaften auf der Bühne ihr Wesen trieben. Die musikalisch-dramatischen Formen hatten Fortschritte gemacht, die Oper aber hatte im 17. Jahrhundert trotzdem noch keine der Vollkommenheit sich nähernde Ausbildung gefunden.

Das 11. Capitel heisst: »Claudio Monteverde; Giacomo Carissimi; Alessandro Scarlatti; Ausbreitung der Opern nach Deutschland, Frankreich und England; römische Meister dieser Epoche«. Monteverde, aus tüchtiger strenger Schule hervorgegangen, brachte die Oper ein gutes Stück weiter, indem es ihm gelang die musikalische Sprache der Leidenschaften weiter auszubilden. Entfernte sich sein Stil durch Einführung neuer Dissonanzen und häufigerer Contraste von dem der Kirchenmusik gemässen Wesen, so wurde er eben dadurch für die Oper von grösstem Werth; auch für die weitere Ausbildung des sie begleitenden Orchesters hat er wesentliche Verdienste, die der Verfasser speciell anführt. Monteverde bewirkte, dass sich nun auch andere bedeutende Kräfte der Oper zuwandten, die sich früher von ihr fern gehalten hatten. Carissimi arbeitete zwar nicht direct für die Oper, aber durch die von ihm erfundene Kammer-Cantate trug er wesentlich zur Bildung eines dramatischen Stils bei und bereitete das Oratorium vor; seine Arbeiten auf diesem Gebiet sind indess nur noch dem Namen nach bekannt. Seinen Schülern war es vorbehalten, das von ihm Angebahnte weiter auszubauen, unter diesen sind besonders Cesti, A. Scarlatti u. A. berühmt geworden. Letzterer geniesst einen grossen Ruf als Operncomponist, aber die hierauf bezüglichen Mittheilungen sind nur Tradition, es ist keine Oper desselben erhalten geblieben, und so erscheinen alle Lobpreisungen, aus wie gewichtigem Munde sie kommen mögen, der Gegenwart doch nur als Phrasen. — Der Verfasser wendet sich nun dem Gang zu, den die Oper nach Deutschland durch Opitz und Schütz, dann nach Frankreich und England nahm. Von den Werken aus dieser Zeit sind aber auch keine Monumente erhalten, und die Geschichtschreiber erzählen eben weiter, was ihre Vorgänger erzählt haben. Weit mehr wissen wir davon, was mittlerweile auf dem Gebiet der Kirchenmusik geleistet wurde, obwohl dieselbe bereits ausgeartet war. Der Verfasser führt die Namen und einige biographische Notizen der betreffenden italienischen Componisten auf, worunter wohl Allegri noch der bedeutendste gewesen sein dürfte. Mittlerweile hatte die Fuge ihre festere Gestalt zu entwickeln begonnen, die Arie hatte sich ausgebildet, das Instrumentenspiel war verfeinert, namentlich durch Corelli das Geigenspiel bedeutend geworden.

Der Verfasser widmet sein 12. Capitel (S. 308—339) dem Heinrich Schütz, dem deutschen Kirchengesang, der grossen Cantate. Die grosse Wanderung der deutschen Musiker nach Italien, um bei den dortigen berühmten Meistern zu studiren, hatte gegen Ende des 16. Jahrhunderts begonnen; in Folge derselben brachten sie aus Italien die neuesten Fortschritte mit nach Haus, darunter das »geistliche Concert«, dadurch übertrug sich der concertirende und dramatisirende Stil auf die deutsche Kirchenmusik. Heinrich Schütz, 1609—1612 Schüler von Gabrieli in Venedig, wurde bedeutend für die deutsche Tonkunst durch die Verwendung dessen, was er in Italien gelernt. »Starker, lebhafter, charakter- und empfindungsvoller Ausdruck nicht nur der Gesammtstimmung, sondern auch der einzelnen Textbilder und für den Inhalt bedeutsamer Worte, ist ein Grundzug seiner Musik.« Unter den zahlreichen Werken sind es besonders ein Buch fünfstimmiger Madrigale, Psalmen David's, *Symphoniae sacrae*, die Auferstehung, die sieben Worte und endlich vier Passionen nach den vier Evangelisten, auf welche der Verfasser mit besonderer Liebe eingeht. Die letztgenannten drei Hauptwerke sind als bedeutsame Vorarbeiten oder Vorläufer für Bach's Passionen und Cantaten, sowie für Händel's Oratorien zu betrachten. Nach Schütz werden noch Schein, Rosenmüller, Hammerschmidt und Albert als würdige Meister der damals neuern Schule aufgeführt und einzeln besprochen; dann folgt eine

Digitized by Google

Aufzählung der in jene Zeit fallenden Componisten geistlicher Kirchenlieder, die noch jetzt von den Gemeinden gesungen werden, nebst historischen Notizen über den Verfall des Gemeindegesangs, der zur Folge hatte, dass man sich mehr dem Kunstgesang zuwendete, aber auch der Opernmusik Thür und Thor der Kirche öffnete. Den Gegensatz wieder auszugleichen, waren manche tüchtige Männer durch Dichtung und Musik beflissen, vor allen Sebastiani, dessen Passionswerk (1672) dadurch merkwürdig ist, dass wieder geistliche Lieder zwischen die Musikstücke eingeflochten sind und somit die von Bach benutzte Form ihrerseits bereits fast völlig ausgebaut scheint. — Die inzwischen in Deutschland eingedrungene Oper veranlasste jedoch auch vielen Unfug, der namentlich in Hamburg grossen Streit und Kampf erregte.

Das 13. Capitel (S. 340—380) ist überschrieben: »Die Neapolitaner. Rom, Venedig, Bologna. Die italienische Oper in Deutschland«, und behandelt zuerst die äusserst lehrreiche Zeit des Verfalls der italienischen Kirchenmusik, welcher trotz mancher ausgezeichneten Talente und Künstler doch unaufhaltsam eintrat. Die im Gang der Geschichte nothwendig eintretende Schmeidigung des bisher Kräftigen aber auch Starren, die für den dramatischen Ausdruck unerlässliche Vielseitigkeit, hatten der Musik vorläufig eine Richtung auf das Weichliche gegeben, auch auf das mehr äusserlich Prunkende als innerlich Reiche und Volle, und dieser Richtung konnten sich die Tonsetzer nicht entziehen; dadurch halfen sie wohl die Oper und die in ihrem Dienst stehende Instrumentalmusik fortbilden, aber die Kirchenmusik musste darüber verfallen. Wir führen hier einige darauf bezügliche Sätze unsers Verfassers wörtlich an. Er sagt zuerst von Durante:

An Phantasiereichthum und Gestaltungskraft konnte er mit Scarlatti nicht von ferne sich vergleichen, seine Thätigkeit als Componist beschränkte sich auch nur auf die Kirche und Kammer, für das Dramatische hatte er kein Talent, und die Melodieerfindung für den Sologesang war auch nicht seine starke Seite, während sein mehrstimmiger Satz viel Glanz, kräftigen Vollklang und eine sangbare, fliessende Stimmführung aufweist. In der Instrumentirung beschränkte auch er sich noch auf die einfachsten Mittel, doch verstand er sich schon besser als seine Vorgänger auf ein wirksames Instrumentalensemble, dem nun allmälig auch Blasinstrumente (Oboen, Flöten, Fagotte, Hörner, Trompeten) sich beizumischen anfangen. Sein Kirchenstil ist einerseits nicht frei von Trockenheit — Hasse sagte, Durante sei nicht nur trocken, sondern auch barock —, andererseits neigt er schon stark zum Weltlichen, das Theater begann der Kirche bereits fleissig in die Hände zu arbeiten, wiewohl Durante im Vergleich zu den meisten seiner Nachfolger noch vorwaltend ernst und würdig bleibt und in der Arbeit Schätzung des Gediegenen verräth; seine zur Charwoche 1751 für Rom gesetzten, von Violinen, Violen und Hörnern begleiteten Lamentationen lassen noch immer den Abkömmling einer guten Schule erkennen, wiewohl er in seiner *Missa alla Palestrina* tief unter seinem Vorbild bleibt, und ein in neuester Zeit wieder mehrfach zur Aufführung gelangtes vierstimmiges Magnificat in D von seiner Composition nicht viel zu bedeuten hat. Die Erfindung in diesem letztgenannten Werk ist zwar nirgend unedel, aber auch nirgend hervorragend, Genie zeigt sich nicht darin; die Chöre sind meist nur kurz und rauschen vorüber, nicht ohne einen gewissen theatralisch-kirchlichen Pomp und Effect, der an den Weihrauch und Prunk des katholischen Hochamts erinnert. Noch am meisten Stil hat der Satz *Deposuit potentes*, und wenigstens einen wirklich grossen und feierlichen Moment enthält das Werk doch auch, den Eintritt der Doxologie *Gloria patri*; der Schlusssatz aber schwächt den Eindruck wieder ganz ab.

Dann über Leonardo Leo:

Angenehmer, runder, fliessender im Gesang, aber auch viel sinnlicher, weichlicher und in der Form verschwommener als Durante erscheint Leonardo Leo, einstmals das Entzücken von ganz Italien und besonders des Nicola Piccini, der ihn für den grössten italienischen Meister aller Zeiten zu erklären keinen Anstand nahm. Sein allerdings mit effectvollem Ausdruck gepaarter, durch eine bereits glänzende, volle und mit Vorliebe in Malereien sich ergehende Instrumentirung getragener Gesangreichthum gewann ihm in Theater und Kirche alle Herzen. Die Anzahl seiner in den Jahren 1716 bis 1743 entstandenen Opern (darunter einige Serenaden) beläuft sich auf einige vierzig; ausserdem hat er mehrere Oratorien und eine Masse Kirchensachen hinterlassen, darunter verschiedene (z. B. das berühmte *Miserere* zu acht Stimmen) im A capella-Stil, die meisten mit Orchester. Aber Thibaut bemerkt treffend von Leo und Pergolese, »dass sie schon nahe daran gewesen seien, den geistlichen Stil mit dem glänzenden weltlichen, oder einer romanhaften Unruhe und Reizbarkeit zu vertauschen.«

Nachdem der Verfasser dann über Fr. Feo, G. Greco, N. Porpora gesprochen, wendet er sich zu B. Pergolese, über dessen *Stabat mater* er wie folgt urtheilt:

Ein völlig seichtes und unkräftiges Stück ist es allerdings und vermag höchstens, wenn durch schöne Stimmen vorgetragen, einen gewissen sinnlichen Reiz auszuüben, was aber bei den Italienern auch damals schon hinreichte, einem Componisten den Namen *il Divino* beizulegen. Dass Hiller, der sich zwar gut auf die Operette verstand, aber in seinem Choralbuch unsere protestantischen Kirchengesänge durch seine Harmonien so beispiellos verwässert hat, grosses Wohlgefallen daran fand, ist erklärlich.

Sich zu L. Vinci wendend, macht der Verfasser folgende allgemeine Bemerkung über die Richtung, welche die Musik genommen:

Nach und nach hatten sinnliche Genusssucht und Wohlgefallen an reizender, auf Kosten aller tiefern Charakteristik und dramatischen Wahrheit blos dem Ohr schmeichelnder Melodik und äusserlichem Prunk, angefangen die Oberhand zu gewinnen und die Componisten zur Leichtfertigkeit zu verführen. Es ist eben nicht schwer vorauszusehen, auf welche Seite Tonsetzer und Sänger sich neigen würden, nachdem sie einmal begonnen hatten, zwischen Streben nach wahrem Künstlerthum und Sucht nach Glanz, Ehre, Geld und Popularität zu schwanken. Talent und Productionskraft schienen bei den Neapolitanern allerdings unversiegbar, aber in der Aufgeregtheit des ganzen Treibens und in dem Jagen nach Ruhm und Beifall liess man sich keine Zeit mehr zur Entwicklung; daher waren die Früchte für den Augenblick zwar anlockend, aber ohne allen Bestand. So kam es, dass während die deutsche Tonkunst unter Händel und Bach ihren Gipfel erreichte, die italienische bei den Neapolitanern unsäglich verflachte und in Manier erstarrte. Einer der ersten von denen, die ihr grosses Talent zur Schmeichelei gegen das sinkende Kunstbewusstsein des Volks erniedrigten, war der eben so leichtsinnige wie reich begabte Leonardo Vinci, 1690 im Neapolitanischen geboren und Schüler des Conservatorio dei Poveri unter Gaetano

Digitized by Google

Greco. Seine Thätigkeit als Operncomponist umfasst die Jahre 1719—30 und für seine besten Werke gelten *Ifigenia in Tauride*, welche 1725 zu Venedig mit ungeheurem Beifall gegeben wurde, und *Didone abbandonata*. Dass er mit der Oper *Siroe* oder *Farnace* den Porpora überwunden haben will, hat nicht viel zu sagen, *Elpidia* fand jedoch auch in London unter Händel Beifall und wurde im Jahr 1725 sechszehnmal gegeben. Die Weihrauchwolken aber, in welche das Opernpublicum diesen seinen Abgott einhüllte, haben seither etwas sich verzogen, wiewohl man ihn auch nach Piccini und Burney wenigstens für einen zweiten Scarlatti und einen der grössten Reformatoren und Vervollkommner der dramatischen Musik anzusehen hätte.

(Fortsetzung folgt.)

Recensionen.

Geistliche Musik.

1) Ernst Richter, »Der Herr ist mein Licht.« Religiöser Gesang für vier Männerstimmen mit Begleitung von Blasinstrumenten und Orgel. Neue Ausgabe. Partitur und Stimmen 20 Sgr. Stimmen apart 5 Sgr. Breslau, F. E. C. Leuckart.

2) Chr. Fink, Der 67. Psalm: Gott sei uns gnädig und segne uns, für vierstimmigen Männerchor mit Orgelbegleitung ad libitum. Op. 31. Partitur 20 Sgr. Stimmen 10 Sgr. Berlin und Posen, F. Bote u. Bock.

3) —— Motette: Herr sei uns gnädig, für vierstimmigen Männerchor nebst obligater Orgelbegleitung. Op. 33. Partitur 20 Sgr. Stimmen 10 Sgr. Derselbe Verlag.

C. P. Die Vergleichung von Nr. 2 und 3 mit Nr. 1 hat in dem Referenten abermals die Frage in Anregung gebracht, was wohl für kirchlichen Männergesang principiell die geeignetste Form sei? Nr. 1 ist ein, obwohl mit canonischen und imitatorischen Partien ausgestatteter, doch im Ganzen einfacher, in den Kernstellen immer homophon gehaltener Satz; die beiden andern sind durchweg polyphon gehalten und mit unverkennbarem Talent, wie mit tüchtiger Satzkenntniss durchgeführt. Denken wir uns für diese einen sehr gut geschulten Männerchor, so sind dieselben als eine Art Concertstück gewiss von Wirkung; der Autor, welcher dem Musikunterricht an einem bedeutenden Schullehrerseminar vorsteht, lässt mit diesen Proben seiner fleissigen Hand erkennen, in welch guter musikalischer Zucht und Uebung er seine Leute zu halten bemüht ist. Aber wie schwierig sich die Aufgabe macht, polyphone Sätze innerhalb des engern Rahmens auszuführen, den der Umfang der Männerstimmen darbietet, und wie zu dem Ende namentlich dem ersten Tenor doch eine ganz andere Anstrengung zugemuthet wird, als dies im gemischten Chor stattfindet, davon haben uns auch diese so kräftigen Compositionen überzeugt. In Vergleich hiermit ist Nr. 1 mehr liedhaft angelegt und, wir möchten sagen, mehr *con amore* ausführbar. Es hat uns dieses Stück, ohne eine Nachahmung zu sein, doch einigermaassen in seiner ganzen Haltung an den ersten Satz des Mendelssohn'schen 42. Psalm erinnert, was wir ihm nur zum Lob anrechnen können. Für einen Gottesdienst wird sich diese einfachere und doch nicht ordinäre Form wohl mehr empfehlen.

Woldemar Bargiel, Psalm XCVI, für Doppelchor ohne Begleitung. Op. 33. Pr. 1 Thlr. 10 Ngr. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Das Ganze besteht aus zwei Sätzen in C-dur, *Moderato* $^4/_4$ und *Allegro* $^3/_4$, in mächtigen Tonmassen achtstimmig ausgeführt. Der erste Satz wirkt vornehmlich durch die Fülle der mannigfach und effectvoll sich entwickelnden Accorde, während das melodische Element zurücktritt, da auch die bewegteren Stellen der einzelnen Stimmen (die S. 5 beginnen, S. 6 im Bass in der Umkehrung folgen) mehr Passagen als eigentlich melodische Gedanken sind, aber dem Ganzen doch die nöthige Frische und Lebendigkeit geben. An einzelnen Orten scheint uns die Sangbarkeit und der Ausdruck der Andacht unter der Erzielung starken Effects etwas nothzuleiden; so S. 7, wo die Soprane auf die Worte: »denn der Herr« etc. im hohen *A* frei einsetzen müssen; auch wollen uns S. 9 und S. 10 die Octavensprünge im *Unisono* zu den Worten: »Es fürchte ihn alle Welt« nicht recht gefallen, obgleich dann als Gegensatz dazu die Betonung der Worte: »Betet an den Herrn« ganz angemessen erscheint. Im zweiten Satz tritt nach den einleitenden vollen Accorden ein einfaches, kräftig-sangbares Fugenthema ein (zu den Worten: »das Meer brause« etc., das jedoch, nachdem es die Stimmen einmal durchlaufen hat, einem andern Gedanken Platz macht und sofort nur noch einigermaassen in ein breiteres Tongemälde eingefügt wird, in welchem die malende Darstellung des brausenden Meers mittelst der durch die Bässe und Tenore gehenden, sich später umkehrenden Figur

das dominirende Element ist. Den Schluss bildet ein schöner, in halben und ganzen Noten langsamer sich bewegender Satz, durch canonische Stimmführung hindurch zuletzt in grossen, langen Accorden zur Ruhe kommend. Bei irgend einer Festfeier mit starkem Personal besetzt, wird sich die Aufführung gewiss lohnen. Dass die Dissonanzen manchmal in einer Weise angewandt sind, wie wir dies bei ältern Meistern kaum finden, sind wir in moderner Musik gewohnt.

Ueber Orgel- und Organistenwesen und -Unwesen in Wien

ist uns folgende Mittheilung zugekommen:

Wien, den 30. Januar 1868.

Q. Eine in Nr. 52 des Jahrgangs 1867 der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung enthaltene Notiz, betreffend die in Bayern im Lauf von 15 Jahren gemachten Fortschritte im Orgelspiel und Orgelbau, hat mich mit Neid und zugleich Wehmuth erfüllt, wenn ich hiermit die österreichischen Zustände in Vergleichung ziehe. Da die letztern meines Wissens nur zu selten gerügt werden, so erlaube ich mir, Herr Redacteur, vielleicht unberufen, aber doch mit warmer Theilnahme für die Sache, dieselben hier der Wahrheit getreu darzulegen.

Hierbei will ich mich auf die Reichshauptstadt Wien beschränken, da mir einerseits Erfahrungen in Provinzstädten und auf dem flachen Land nicht in gleicher Weise zu Gebote stehen, andererseits da, wo ich mir solche zu erwerben in der Lage war, mir stets die Ueberzeugung ward, dass erfreuliche Ausnahmen von der Regel, wie ganz natürlich, auf dem Lande nicht zu suchen seien, wenigstens nicht in Ansehung des Orgelspiels.

Was zunächst das Letztere betrifft, so giebt es unter den an den hiesigen Kirchen angestellten Organisten höchstens drei, die den Anforderungen, welche nach der heutzutage erreichbaren Stufe der Ausbildung an jeden Organisten gestellt werden können, so ziemlich, wenn auch nicht in jeder Hinsicht, genügen. Denn selbst unter diesen wenigen versteht der Eine das Wesen seines Instruments nicht, indem er, sobald er sich in freier Phantasie ergeht, dasselbe claviermässig behandelt und durch alle erdenkbaren Verzierungen, Läufe und durch Vorführung vorwiegend durch rhythmische Anordnung charak-

Digitized by Google

terisirter Sätze der Orgel Töne der Entrüstung und nicht der Weihe entlockt; der Andere wieder steht mit den Grundlehren der Harmonie nicht auf so vertrautem Fuss, wie es bei einem gründlich gebildeten Organisten wohl verlangt werden mag. Aber es zeichnen sich doch diese wenigen Auserwählten durch eine wenigstens in technischer Hinsicht achtbare Ausbildung aus, die meines Erachtens als die erste und hauptsächlichste Bedingung vorhanden sein muss, um Jemanden als praktischen Organisten verwenden zu können.

Aber nun das Heer der Berufenen! Wie tief stehen dieselben nicht nur nach Seiten allgemein musikalischer Bildung, sondern auch in Beziehung auf Kenntniss und Behandlung ihres Instruments! Sie alle, sie wissen entweder nicht, was sie sich unter einem obligaten Pedal, unter einem triomässigen Spiel vorstellen sollen, oder wenn schon dies der Fall ist, so erklären sie aus Liebe zum Alten und Furcht vor neuen Studien: das obligate Pedal sei dem Wesen der Orgel zuwider; es habe das Pedal blos die tiefstliegende Stimme des Manuals zu verstärken, das Triospiel sei nur eine interessante Spielerei. Ueber eine solche Anschauung weitere Worte zu verlieren, mag wohl jetzt nicht mehr an der Zeit sein. So äusserte sich einer von diesen Berufenen — nach hiesigen Begriffen zählt er zu den Auserwählten — als er Orgelcompositionen S. Bach's zu Gesicht bekam: das sei für die Orgel unausführbar und blos für das Auge geschrieben, um gelesen und so zwar geistig, keineswegs aber auch physisch gehört zu werden. — Das Bedauerlichste hierbei ist aber, dass Chorregenten und Capellmeister selbst, aus Ignoranz oder Starrköpfigkeit oder Angst vor dem Neuen, diesen Anschauungen huldigen und mit all ihrer Macht und ihrem Einfluss die Verbreitung entgegenstehender Ansichten hindern.

Auf gleiche Weise verhält es sich mit der geschickten Verwendung der einzelnen Stimmen der Orgel, worin ebenfalls nur wenige hiesige Organisten auch nur oberflächliche Kenntniss besitzen. Dies hängt wieder mit der herrschenden Unkenntniss in Hinsicht auf den Bau des Instruments und die Beschaffenheit seiner Bestandtheile, Mechanik, Disposition und so vielem Andern zusammen, das zu wissen dem Organisten doch so unumgänglich nothwendig ist. Daher rühren auch die zahllosen Fehler der Organisten, die gegen das Wesen der Orgel verstossen; daher kommt es auch, dass durch Witterungsverhältnisse hervorgerufene Störungen in der Mechanik und anderweitige an sich unbedeutende Mängel jahrelang belassen werden, da der Organist es nicht versteht, sie zu beseitigen, diese mit der Länge der Zeit sich vervielfachen, bis es so weit kommt, dass von 20 und mehr Stimmen nur mehr höchstens 10 erträglich anzuhören sind oder überhaupt der fragenden Hand des Organisten antworten.

Vollkommene Kenntniss des Orgelbaues und damit auch Vertrautheit mit dem Wesen des Instruments, unermüdlichen Eifer zur Anbahnung eines erfreulichen Fortschritts hatten bisher in Oesterreich nur Wenige aufzuweisen, unter diesen hervorragend der leider zu früh verstorbene Eduard Köhler, Professor der Harmonielehre und des Orgelspiels (für letzteres nur Titular-Professor, da es an einer Orgel fehlte!!) am hiesigen Conservatorium, der vom Orgelbau wohl mehr verstand, als sämmtliche Orgelbauer im weiten Oesterreich, welche seinen Erfahrungen und Kenntnissen auf diesem Gebiet viel verdankten, wenn sie nicht jedem Fortschritt sich hartnäckig entgegenstemmten. Auch in seiner Eigenschaft als Lehrer der vom Verein »zur Beförderung ächter Kirchenmusik« gegründeten Orgelschule, der einzigen in ganz Oesterreich, war seine Wirksamkeit unverkennbar bedeutend, indem er Schüler heranbildete, welche nicht nur technisch vollkommen befähigt waren, als Organisten angestellt zu werden, sondern auch ausreichende Kenntniss des Orgelbaues und der Geschichte desselben sich erworben hatten. Dass sein Eifer nicht den entsprechenden Erfolg hatte, erklärt sich aus dem gewaltigen Widerstand, der dem Fortschritt auf jedem Gebiet allüberall entgegengesetzt wird. Einzig und allein seiner unermüdlichen Thätigkeit ist es zu verdanken, wenn wir in Wien wenigstens eine grössere Orgel besitzen, die einer solchen Stadt würdig ist. Es ist dies die von K. F. F. Buckow aus Hirschberg im Jahr 1858 erbaute Orgel in der Kirche zu den Piaristen. Alle andern hier bestehenden Orgelwerke sind, mit Ausnahme der ebenfalls von Buckow erbauten Orgel der k. k. Hofcapelle, entweder alt, im erbärmlichsten Zustand befindlich oder zwar neue Werke, nichtsdestoweniger aber in ebenso erbärmlichem Zustand — indem sie von Orgelbauern aufgestellt wurden, die alles mehr sind als Orgelbauer —, oder zwar in gutem Zustand, aber nicht den Anforderungen entsprechend, die bei dem heutigen Stand der Orgelbaukunst gestellt werden müssen.

Ein Haupthinderniss der Aenderung dieser trostlosen Zustände ist in clericalen Kreisen zu suchen. Diese begnügen sich mit dem Bewusstsein, an dieser oder jener Kirche bestehe eine »berühmte« Orgel mit so und so viel Registern, wobei es ihnen nur auf die grössere Zahl von Register**knöpfen** ankommt. Wie es mit diesen »berühmten« Werken eigentlich steht, das zu erkennen fehlt ihnen das nöthige Verständniss. Es genügt den Kirchenvorstehern die Thatsache, dass einmal vor langer Zeit die Kirche auch für derlei Werke keine Kosten scheute, sie tragen aber ihrerseits nichts dazu bei, den Vorgängern nachzueifern.

Aber auch andere Motive als Unthätigkeit und Unwissenheit spielen hierbei eine bedeutende Rolle. Eine sonderbare Geschichte, die sich zu Buckow's Lebzeiten ereignete, giebt hierzu einen traurigen Beleg. Buckow machte sich der Kirchenvorstehung der Domkirche zu St. Stephan gegenüber anheischig, eine neue Orgel zu bauen, ohne irgend einen Lohn für seine eigene Thätigkeit zu begehren; blos die Kosten des Materials und der Lohn für seine Gehilfen sollten ihm ersetzt werden. Man schlug dies glänzende Anerbieten aus, weil — es ein Protestant war, der es gemacht hatte. So geht die Sage — und allerdings klingt dies wie eine Sage aus den grauen Zeiten des Mittelalters mit all seinen trüben und verrotteten Anschauungen.

Wenn sich irgendwie Anläufe zeigen zur Verbesserung der Orgeln, beziehungsweise zur Erbauung neuer Orgeln, so sind sie in der Regel nur bei den Gemeinden vorhanden, nicht bei der Kirche; höchstens giebt hier und da ein kunstsinniger Pfarrer ein wohlthätiges Beispiel. Wie wenige giebt es aber deren unter dem katholischen Clerus!

Nun zum Schluss noch eine erbauliche Geschichte als Beitrag zur Charakteristik hiesiger Orgelrevisoren, die ich schaudernd selbst erlebt habe und den Beweis liefern mag, wie tüchtige Orgelbauer Anerkennung für ihre Arbeit hier vergebens erstreben. Im vorigen Jahr wurde die Orgel der Kirche zu den Piaristen einer gründlichen Wiederherstellung unterzogen, und zwar durch den Orgelbauer Johann Rumpel, einen Schüler Buckow's, den einzigen unter den hiesigen Orgelbauern, der den deutschen Orgelbauern nachzueifern bestrebt ist. Als es sich nun darum handelte die Arbeit zu prüfen, wurden als Revisoren zwei hochangesehene Musiker bestimmt. Sie erschienen zu dem Zweck der Orgelrevision in der genannten Kirche, aber geprüft wurde die Orgel dennoch nicht. Zwei oder drei Stimmen wurden durchgegangen, hierbei Fehler gerügt, die in Witterungsverhältnissen oder sonstigen äussern Einflüssen gelegen von heute auf morgen sich einstellen und eben deshalb dem Orgelbauer nicht zur Last gelegt werden können; der eine der Revisoren erging sich in freier Phantasie, deren Verständniss ich vergebens zu finden mich bemühte; sodann einige Aeusserungen beider Herren, die ganz allgemein sich auf ein: »ganz

gut« beschränkten — und zu Ende war die Orgelrevision. Aeusserungen über die vortreffliche Intonation, über die Kosten der Wiederherstellung u. dgl. m., vermochte ich nicht zu erlauschen, auch nicht ein leises Wort der Anerkennung derjenigen Seiten der Thätigkeit des Orgelbauers, die seine volle Kraft und Aufmerksamkeit erforderten.

Ich hätte wohl noch so Manches auf dem Herzen; allein wohl schon zu lange habe ich die Zeit des geneigten Lesers in Anspruch genommen. Vielleicht gelingt es mir, indem ich das Weitere für einen spätern Bericht mir vorbehalte, dann weniger grau in grau zu malen, als es diesmal nothwendig war.

Berichte.

Berlin. *F. H.* Das achte der philharmonischen Concerte unter der Direction des Herrn Scholz, denen das Berliner Musikleben schon so manche nur zu nöthige Auffrischung dankt, war besonders durch die Mitwirkung Stockhausen's bemerkenswerth. Der herrliche Sänger trug die grosse Scene des Lysiart aus Weber's Euryanthe, sowie zwei Lieder von Schubert »Geheimes« und »Greisengesang« mit der Instrumentation von Brahms vor. Da Sie kürzlich Gelegenheit hatten dieselben Stücke im Gewandhaus von ihm zu hören, so will ich auf seinen meisterhaften Vortrag nicht weiter eingehen, sondern nur constatiren, dass er mit ungetheiltem Beifall von Publicum und Kritik aufgenommen und in der allgemeinen Bewunderung für einen kleinen Misserfolg in seinem letzten Berliner Concert glänzend rehabilitirt wurde. Wenn man, wie das von einigen hiesigen Referenten geschehen war, von einer einmaligen Indisposition auf Abnahme und vielleicht gar baldigen gänzlichen Verlust der Stimme geschlossen hatte, so war das eben voreilig und blos tageskritisch gesprochen. Was die Instrumentation der beiden Lieder angeht, so hat der allerdings unübertrefflich vorgetragene Greisengesang dadurch entschieden an düsterer geheimnissvoller Wirkung gewonnen, während wir in dem zarten Liebeslied nur ungern die gewohnten Klänge des Claviers vermissten.*) Ausserdem liess sich in diesem Concert ein vielversprechender Schüler Joachim's, Herr de Graan in einem Violinconcert von Mendelssohn und der Fdur-Romanze von Beethoven zum erstenmal vernehmen. Er entwickelte echt musikalische Auffassung und vorzügliche Technik; die noch mangelnde Fülle des Tons und selbständige Energie der Empfindung wird man seinem jugendlichen Alter gern nachsehen. Den orchestralen Theil des Concerts bildete ein hinterlassener Trauermarsch von Mendelssohn, der vielleicht, wie so manche Oeuvres posthumes für den Ruhm des Autors ebenso gut nicht in die Oeffentlichkeit gedrungen wäre; eine beifällig aufgenommene Ouvertüre »zur Hermannsschlacht« von Vierling, sowie zum Schluss Glinka's originelle Kamarinskaya. — Das siebente philharmonische Concert brachte Ouvertüre zu Coriolan von Beethoven, sowie Männerchöre: »Zur Weinlese« von Vierling und »Der Gondelfahrer« von Schubert, beide in Berlin noch nicht gehört. Die Composition von Vierling ist heiter und ansprechend, wie es der Text erheischte durchgeführt, und gefiel gut; das unvergleichliche in die Wogen reinster Harmonie getauchte Schubert'sche Chorstück wurde stürmisch da capo verlangt. Die academische Liedertafel zeichnete sich in beiden Stücken durch Frische der Stimmen und der Auffassung aus. Ausserdem wurde Chopin's Clavierconcert in E-moll von Herrn Richard Schmidt mit anerkennenswerther Technik vorgetragen. Den Schluss des Concerts bildete eine neue Symphonie in F-moll von Herrn Scholz, in der wir ein äusserst interessantes Werk voll tüchtigsten Wollens und Könnens begrüssten. Melodischer Reiz der Themen, geschickte Verarbeitung und Harmonisirung derselben, sowie eine äusserst gefällige Instrumentation vereinigten sich, um dem Werk einen Erfolg zu verschaffen, welcher ihm durch reich gespendeten Beifall wohlverdientermaassen zu Theil wurde. Soviel wir nach einmaligem Hören beurtheilen können, schienen uns der erste und letzte Satz musikalisch am bedeutsamsten, während das poetisch empfundene *Andante* und das frischsprudelnde *Presto scherzando* gleich im ersten Anlauf die Herzen erobern. Ernstes Studium unserer besten alten Meister, sowie auch vorzüglich Beethoven's und Schumann's ist in dem ganzen Werk unverkennbar. Die Ausführung war unter der bewährten Leitung des Componisten eine ganz vortreffliche.

Bonn, Ende Januar. Der vergangene Monat brachte uns an öffentlichen Aufführungen zwei Soireen des Cölner Quartetts, eine Soiree des Beethoven-Vereins und (am 25. Jan.) das vierte Abonnementconcert. Um mit dem letztern zu beginnen, so waren die Hoffnungen, welche die wohlgelungene Aufführung des Paulus erregt hatte, vorerst nicht in Erfüllung gegangen. Das Concert brachte Gade's Ouvertüre zu Hamlet, einen Grabeschor aus Fr. Schubert's Lazarus, das *Credo* aus Cherubini's Krönungsmesse, Clavierconcert in Es von Weber und Polonaise von Chopin, von Herrn Seiss aus Cöln gespielt, und die Cdur-Symphonie mit der Fuge von Mozart. Herr Seiss zeigte sich in der Technik als Meister, nicht durchweg auch im Vortrag. Das Orchester verdiente Anerkennung, doch musste man zuweilen über zu schleppende Temponehme klagen. Der Chor war weder so vollzählig wie das letzte Mal, noch sang er mit derselben Sicherheit und Frische. Doch folgern wir daraus noch nichts: Uebungen zu bevorstehenden grössern Aufführungen mögen zeitweilige Unvollkommenheit der kleinern entschuldigen.

Die Soirée des Beethoven-Vereins (15. Januar) brachte uns das Solospiel des Geigers Herrn Singer, der ein Concert von Paganini, eine Reverie von Vieuxtemps und die Fdur-Romanze von Beethoven spielte. Alle Vorzüge solider Technik und alle Künste brillanter Bravour zeichnen Hrn. Singer aus; aber wie sehr wir die spielende Ueberwindung unerhörter Schwierigkeiten bewundern mussten, so konnte uns doch den eigentlichen Maassstab für den Künstler nur die Beethoven'sche Romanze bieten, welche nicht Bravour fordert, sondern Versenkung und geistige Auffassung. Wer diese Romanze von Joachim gehört hat, den wird nicht leicht ein anderer Vortrag derselben völlig befriedigen. Wenn uns nun diese Vergleichung zu streng macht, jedenfalls dürfen wir sagen, dass Hrn. Singer's Kunst ihren Schwerpunkt in der virtuosen Technik hat. — Der Abend brachte ausserdem eine Symphonie von Haydn und die Ouvertüre zu Egmont von Beethoven.

Von den beiden Soiréen für Kammermusik brachte die erstere: das Trio in C-moll von Beethoven, das Sextett in B-dur von Brahms, das Quintett in C-dur von Schubert; die zweite ein Quartett in B-dur von Haydn, ein Quintett von Onslow und das Quartett Op. 95 von Beethoven. Wir heben die Aufführung des Brahms'schen Sextetts in B rühmend hervor, in der wir nicht allein an sich selbst eine verdienstliche That dieses Quartettvereins erblicken, sondern mit welcher derselbe auch die Leiter unserer hiesigen Musik beschämt hat. Denn bei der ganz entschiedenen Anerkennung, welche Brahms in letzterer Zeit von Künstlern und Kunstfreunden allenthalben erfährt, ja bei der Begeisterung, mit welcher an verschiedenen Orten auch das Publicum seine Werke aufnimmt, verdient es gewiss ernstlichen Tadel, dass unsere Direction, welche sowohl im Beethoven-Verein (die Adur-Serenade ist hier erschienen!), als auch bei den Gesangübungen Gelegenheit hätte Compositionen desselben vorzuführen, ihn beharrlich ignorirt.

Zum Schluss sei noch mitgetheilt, dass ein grosser Genuss, der uns für diesen und die folgenden Monate zugedacht war, uns nun doch, wie es scheint, versagt bleibt. Es waren uns nämlich Symphonie-Matinéen, von einem ausgewählten Theil des Cölner Gürzenichorchesters ausgeführt, angekündigt worden, und uns dadurch ein Genuss zugedacht, den wir nach Lage der hiesigen Verhältnisse und ohne dass dabei irgend Jemanden eine Schuld träfe, in Bonn nun einmal nicht haben können. Da aber die Betheiligung des Publicums nicht zahlreich genug war, um die grossen Kosten eines solchen Unternehmens zu decken, so musste dasselbe leider unausgeführt bleiben.

Leipzig. Das 18. Abonnement-Concert begann mit Mendelssohn's Adur-Symphonie und schloss mit Beethoven's Musik zu Egmont, mit verbindendem Gedicht von Mosengeil. Zwischen diesen beiden Hauptstücken producirte sich die Sängerin Frl. Madeleine Reiter aus Basel (die auch in der Egmont-Musik die Clärchen-Lieder sang) mit dem Pianisten Herrn von Inten (frühern Schüler unsers Conservatoriums) in einer Arie von Mozart für eine Sopranstimme, Pianoforte-Solo und Orchester (Köchel Nr. 505); ferner unser erster Violoncellist Herr Emil Hegar in dem Goltermann'schen Amoll-Concert. Der Sängerin wurde nach der Arie ein hartes Schicksal zu Theil, und das Gewandhaus-Publicum, welches Sachen gegenüber oft viel zu wenig streng ist, zeigte diesmal, dass es Personen gegenüber recht rücksichtslos sein kann. Es ist wahr, Fräul. Reiter gebietet nicht über ein besonders schönes und ausgiebiges Material, auch ist über ihren Vortrag nichts besonders Günstiges zu berichten, und die Intonation liess oft genug Reinheit vermissen, aber die Befangenheit hatte offenbar einen grossen Antheil an dem Misslingen ihres betreffenden Vortrags und für die Mängel ihrer Methode ist sie doch wahrscheinlich nicht selbst verantwortlich. Besser gelangen die Clärchenlieder. Hr. v. Inten spielte seinen Part mit perlendem Anschlag und grosser Lebhaftigkeit — der junge Künstler verdiente wohl, dass er einmal Gelegenheit

*) Anm. d. Red. Dass wir das Instrumentiren von Liedern principiell nicht billigen, möge hier ein- für allemal bemerkt sein.

Digitized by Google

erhielte grössere Aufgaben zu lösen. — Vielen und verdienten Beifall fand Herr Hegar, der nur leider mit der Wahl der zum Ueberdruss oft gehörten, durch unaufhörliche Abnutzung der A-Saite langweiligen Goltermann'schen Composition den Freunden des Schönen und Interessanten keinen Gefallen erwiesen hatte. Es fragt sich freilich, ob dies seine Wahl war, denn wie wir hören, hatte Herr Hegar beabsichtigt, ein hier selten oder noch nie gehörtes Violoncell-Concert von J. Haydn (ein uns bekanntes sehr interessantes Stück) zu spielen, wovon ihm aber von gewichtiger Seite her abgerathen worden sein soll. Wenn fremde Künstler unwürdige Virtuosen- oder Salon-Waare spielen, so heisst es: »die Direction überlässt dem Künstler die Verantwortung für seine Wahl;« sollte es denkbar sein, dass wenn ein einheimischer Künstler etwas Gutes und Schönes spielen will, ihm davon »abgerathen« und er veranlasst wird, eine langweilige Composition zu wählen?

Feuilleton.

Miscellen.

Aus Briefen von M. Hauptmann.

Leipzig, den 15. Aug. 1860.

Lieber Herr Bagge!

Ihre Langmuth und Geduld mit mir beschämt mich sehr. Wie oft schon hatten Sie das Recht in einem ganz andern Tone zu mir zu sprechen oder zu schreiben als in dem freundlichen, wie Sie es noch immer gethan haben; fast als wüssten Sie von den Vorwürfen, die ich mir selbst mache in Bezug auf mein Nichtschreiben und von den steten guten Vorsätzen. Zu grossem Theil war an dem Unterlassen mit Ursache, dass ich die kleinen Scripturen, die ich Ihnen schicken wollte, nicht bei der Hand oder nicht in mittheilbarem Zustand hatte. Längere Zeit war das ganze Päckchen bei H. in München, der mit der Rücksendung trödelte; aber daher habe ich sie nun längst zurück und ich will mich nicht mit Beschuldigungen entschuldigen. Die letzten 6 Wochen hatte ich sie wieder und hatte sie mit nach Alexanderbad genommen, um dort zu revidiren und sie Ihnen zu schicken. Dort kam es wieder nicht dazu — wiewohl ich musikalisch nicht ganz müssig da gewesen bin, ich habe, zum erstenmal (ich glaube auch zum letzten) Männerstimmengesänge gemacht — und nun liegen die Sachen gerade so wieder hier wie früher. Heut gebe ich aber nach einem Abschreiber; wiewohl ich nicht glaube, dass Sie etwas werden brauchen können, schicke ichs Ihnen doch zu. Ihre Zeitung freut mich jedesmal, sie ist in einer sehr guten Richtung, alles positiv Gute erkennend, alles Schlechte verwerfend, redigirt, und hat ganz gewiss ihre gute Wirkung; fortgesetzte Schläge auf den faulen Fleck machen doch am Ende Bresche. Es muss doch ein Unterschied sein, wenn mit Phrasen oder mit Verständniss gesprochen wird. So war schon vieles Gute da und so auch die Beleuchtung der Preisarbeit. Die beiden Nummern mit dieser Arbeit hat ein Musiker, dem ich sie in Alexanderbad mittheilte, noch dort behalten und bringt sie mir auf der Durchreise mit. An einigen Stellen hätte ich das wahre einfache Princip, den ungründlichen Schwabeleien gegenüber, noch etwas nackter in den Vorgrund gewünscht. Aber Sie hatten der allgemeinen Verständlichkeit wegen Recht so zu verfahren. Ich komme, wenn ich die Blätter wieder in der Hand habe, wohl auf das zurück, was ich meine, es näher zu bezeichnen. W. hatte mir seine Räthsel (Canons) zugeschickt, die recht gut gemacht sind und von gutem Verständniss in der Harmonie zeugen, nicht »zukünftiger«, sondern ewig geltender — wie man sich die Ewigkeit so zum Bewusstsein bringen kann, dass zweimal zwei nie fünf, sondern von Anfang an, oder ohne Anfang, vier gemacht hat und nicht aufhören wird vier zu machen. Zur Belohnung dieser Räthsel schrieb ich W. und frug am Ende des Briefs auch, was er von der Preisaufgabe halte. Darauf antwortete er so vollkommen in das Fundamentale der Harmonie eingehend und nur mit zu vielen Lobeserhebungen des Buchs zur »Harmonik« etc., dass ich ganz glauben musste, bei der Preiskritik seien zwei für die wahre, in der Natur der Sache oder des Menschen begründete Harmonie und wir hätten nur einen Gegner in Fr. L. Diesem Brief folgte sodann aber ein anderer, der sich auf meine Anfrage einliess über die Preisaufgabe, ganz die Kehrseite des ersten, die »romantische« Musik als unsere Musik besprochen. Da heisst es wie am Anfang des zweiten Buchs Mose »es kam ein neuer König auf in Egypten, der wusste nichts von Joseph« — es ist schwer zu denken, wie ein Mensch in sich so entschieden zweierlei soll sein können. An andere Motive einer solchen Zweierleiheit zu glauben, darf man sich wohl nicht erlauben. Zur grossen Zukunftswoche, in der die neudeutsche Schule hier etablirt werden sollte, kam W. auch hierher und hat, die colossale Partitur in der Hand, bei der Graner Messe gehimmelt und geschweigt. Unter uns war von der Preisangelegenheit nicht weiter die Rede. Auf den zweiten Brief hatte ich [nicht?] wieder geantwortet, das war eine abgemachte Sache. Gr. L. war auch da; himmelte — und da er das letzte Mal von mir ging und ich ihn frug, ob er nicht im Winter einmal kommen möchte in der Concertzeit, aber zusetzte, von der ganz neuen Musik würde er allerdings da nichts hören — er war schon auf der Treppe — machte er eine so curiose Abwehrung seiner Neigung für die Zukunftsmusik, dass es fast komisch war. Er war eben deshalb hier, mitten unter den Leuten, und wollte nicht von mir gehen, ohne mich doch einigermaassen einen Blick in sein tiefes Musikherz thun zu lassen, davon aber von der Umgebung Niemand merken durfte. L.'s Preisschrift war aber die, welche ich später sah. Ich erkannte ihn gleich am geschwollenen Ausdruck — und wonach ich Dr. Br. meinen Austritt erklärte. Es wurden noch einige Noten gewechselt — Alles in Artigkeit, auch grüsst mich der Mann fortwährend in grösster Freundlichkeit, zu einer Meinungsbesprechung kommt es nicht, da wir einander nicht sehen und suchen. Den Briefwechsel mit W. und Br. hat H. sich abgeschrieben. Er möchte die Briefe mit ersterm gedruckt haben — woran aber, als einer Privatangelegenheit, nicht zu denken ist . . . . . .

Kurze Nachrichten.

In Basel fand am 15. Februar ein Concert des Musikdirector Herrn August Walter statt, worin folgende Musikstücke zur Aufführung kamen: Concert für zwei Claviere mit Orchesterbegleitung von Mozart (Frl. Anna Strauss und A. Walter). Siciliana für Sopran von Pergolese (Frl. Reiter). Phantasie über Themas aus Rossini's »Moses« für die Harfe von Alvars (Hr. G. Krüger). Zwei Frauenchöre mit Begleitung von 2 Hörnern und Harfe von Brahms. Spanisches Liederspiel, ein Cyklus von Gesängen aus dem Spanischen für eine und mehrere Singstimmen von Schumann, mit Begleitung des Pianoforte, nebst verbindendem Gedicht, verfasst und gesprochen von Herrn Paul Reber.

Die »Philharmonische Gesellschaft« in Laibach hat einen Jahresbericht (den fünften) über das Jahr 1867 veröffentlicht, aus dem hervorgeht, dass die Gesellschaft mit ihren Leistungen und ihrem Stande sehr zufrieden ist. Es scheint, dass die Mitwirkenden bei den Concerten lauter Dilettanten sind, und in diesem Fall ist das Einstudiren und Aufführen von Beethoven'schen Symphonien, Mendelssohn'schen Psalmen u. s. w. immerhin recht anerkennenswerth. Die Programme bewegen sich übrigens ausserdem auf paradiesisch-vormärzlichem Boden und erheben sich namentlich im Punkt des Chorgesangs nicht über die Wiener und neuere norddeutsche Schule.

Herr Concertmeister David aus Leipzig war für das 8. Gürzenich-Concert in Cöln am 18. Febr. eingeladen und trug in demselben das von ihm herausgegebene Violinconcert Op. 76 von Mozart und die gleichfalls von ihm bearbeitete Sonate von Rust vor. (»Sig.«)

M. Bruch's »Schön Ellen« hat in einem Concert in Zofingen (26. Januar) so sehr gefallen, dass mehrfach der Wunsch einer Wiederholung der Aufführung ausgesprochen worden ist.

Rubinstein gab am 9. Febr. in Cöln sein letztes Concert für diese Saison in Deutschland, er ist gegenwärtig in Holland, geht dann nach Belgien und Frankreich und schliesslich wahrscheinlich zum Schluss der Saison nach London. (»Sig.«)

Leipzig. Am 18. d. M. fand das 9. Concert der Euterpe statt. Die Hauptnummern waren: Symphonie in G-dur von Haydn, Leonoren-Ouverture III von Beethoven, Chor »*Blanche de Provence*« von Cherubini. Ausserdem producirte sich der Violinvirtuose Herr L. Auer mit Molique's A moll-Concert, einem Stück von Spohr und einer eigenen Composition.

— Der Gesangverein »Ossian« veranstaltete am 20. Februar zur Feier seiner Gründung im Schützenhause ein Concert, dessen Programm folgendes war: Erster Theil: Der Erinnerung an Moritz Hauptmann gewidmet. 1) Motette, Op. 53 (Nr. 2) von M. Hauptmann. 2) Nekrolog. 3) Motette. Psalm 67 V. 1 und 2, fünfstimmig, von Jadassohn. 4) Drei Lieder für Baryton, comp. von M. Hauptmann. Zweiter Theil: Zigeunerleben von R. Schumann. 6) Duett aus »Die Schöpfung« von Haydn. 7) Ständchen von Fr. Schubert und Volkslied von Liebe. 8) 2 Chöre, Lied, 2 Chöre aus »Preciosa« von C. M. v. Weber.

— Im Stadttheater wurde durch das Auftreten des Frl. Orgeni die Zahl der italienischen Opern noch durch den »Othello« von Rossini vermehrt. Es ist erstaunlich, dass einer einzelnen Sängerin wegen das ganze Opernpersonal eines Theaters sich zur Aufwärmung so alten Kohls hergeben muss. Frl. Orgeni wollte ihr Gastspiel am Sonnabend in der »Nachtwandlerin« beschliessen, wird aber, wie wir hören, noch im »Freischütz« auftreten.

Digitized by Google

ANZEIGER.

[36] Soeben erschienen in meinem Verlage:

SONATE
in Gmoll
für Pianoforte
von
Felix Mendelssohn Bartholdy
Op. 105.
Preis 1 Thlr.

SONATE
in B dur
für Pianoforte
von
FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY
Op. 106.
Preis 1 Thlr.

Leipzig, den 26. Februar 1868.
J. Rieter-Biedermann.

---

[37] In meinem Verlage erschienen soeben:

Drei
Clavierstücke
von
FRANZ SCHUBERT.
Nr. 1. 2. 3 à 20 Ngr.

Leipzig, den 15. Februar 1868.
J. Rieter-Biedermann.

---

[38] **Neue Musikalien**
aus dem Verlage von
Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Thlr. Ngr.

Clementi, M., Sonaten für das Pianoforte. Neue sorgfältig revidirte Ausgabe. Zweiter Band. Nr. 25—47. Roth carton. . . . . 4 —

Haydn, Jos., Quartette für 2 Violinen, Viola und Violoncell. Zum Vortrage im Gewandhause zu Leipzig und zum Gebrauch beim Conservatorium der Musik daselbst genau bezeichnet und herausgegeben von Ferd. David.
Nr. 13. (Op. 76 Nr. 5) D dur . . . . . 1 —
- 14. (Op. 77 Nr. 1) C dur 1 18

Kieffel, A., Fünf Gedichte für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 13 20
Nr. 1. *Aus des Morgenhimmels Blau.*
- 2. Noch niemals. *Der Frühling kehrt alljährlich.*
- 3. Nach dem Sturme. *Der Sonne letzte Strahlen.*
- 4. Im Verborg'nen. *Die Welt weiss deinen Namen nicht.*
- 5. Ihr Sternlein. *Ihr Sternlein, hoch am Himmelszelt.*

Meister, Alte. Sammlung werthvoller Clavierstücke des 17. und 18. Jahrhunderts, herausgegeben von E. Pauer.
Nr. 6. **Bach, Joh. Chr.,** Sonate C moll . . . . . — 18
- 7. **Bach, Ph. Emanuel,** Allegro . . . . . — 7½
- 8. **Bach, W. Friedemann,** Fuge . . . . . — 7½
- 9. **Kuhnau, Johann,** Sonate Nr. 2 . . . . . — 18
- 10. **Martini, Padre Giov. Battista,** Preludium, Fuge und Allegro. E moll . . . . . — 12½

Mendelssohn Bartholdy, F., Fest-Gesang für Männerchor componirt zur Eröffnung der am ersten Tage der Säcularfeier der Buchdruckerkunst auf dem Markt zu Leipzig Statt findenden Feierlichkeiten. Arrangement für das Pianoforte zu 4 Händen von Aug. Horn. . . . . — 12½

Reinecke, C., Ouverture zu König Manfred. Oper in fünf Acten von Friedr. Röber. Op. 93. Partitur . . . . . 2 —
—— do. do. Orchesterstimmen 3 10

Scarlatti, Domenico, Sonaten für Clavier. Nr. 13. G dur 7½ Ngr. Nr. 14. G dur. Nr. 15. E moll à 5 Ngr. Nr. 16. B dur. Nr. 17. F dur. Nr. 18. D moll Nr. 19. F moll à 7½ Ngr. Nr. 20. E dur 5 Ngr. Nr. 21. D dur 7½ Ngr. Nr. 22. C moll 5 Ngr.

Schubert, Franz, Lieder und Gesänge. Erster Band. Dreissig Lieder von Goethe. Einzel-Ausgabe.
Nr. 21. Suleika's zweiter Gesang . . . . . — 4½
Ach, um deine feuchten Schwingen.
- 22. Willkommen und Abschied . . . . . — 4½
Es schlug mein Herz.
Lieder der Mignon.
- 23. —— Nr. 1. *Heiss' mich nicht reden* . . . . . — 1½
- 24. —— - 2. *So lasst mich scheinen, bis ich werde* — 1½
- 25. —— - 3. *Nur wer die Sehnsucht kennt* . . . — 1½
- 26. Der Musensohn . . . . . — 3
Durch Feld und Wald zu schweifen.
- 27. Auf dem See . . . . . — 3
Und frische Nahrung, neues Blut.
- 28. Geistesgruss . . . . . — 1½
Hoch auf dem alten Thurme.
- 29. Wanderers Nachtlied . . . . . — 4½
Ueber allen Gipfeln ist Ruh.
- 30. Der Sänger. (Ballade) . . . . . - 4½
Was hör' ich draussen vor dem Thor.

—— **Grandes marches héroiques.** Op. 27 f. das Pianoforte zu vier Händen . . . . . — 15
—— **Variations.** (Thème de Marie Hérold.) Op. 82. Heft 1 für das Pianoforte zu vier Händen . . . . . — 18
—— **2 Marches caracteristiques.** Op. 121 für das Pianoforte zu vier Händen . . . . . — 18

Street, Jos., Deux Morceaux de Salon p. le Piano. Op. 2 1 —
—— **Caprice** (en Fa dièze mineur. Fis moll) pour le Piano. Op. 7 . . . . . — 17½

Taubert, Ernst Ed., Vier Clavierstücke. Op. 3 . . . . . — 25

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 4. März 1868. **Nr. 10.** III. Jahrgang.

Inhalt: A. v. Dommer's Handbuch der Musikgeschichte (Fortsetzung). — Recensionen (Neue Ausgaben älterer Werke [Compositionen für Violine. Fortsetzung und Schluss]). — Uebersicht neu erschienener Musikwerke. — Berichte aus Wien, Hamburg und Leipzig. — Feuilleton (Kurze Nachrichten). — Anzeiger.

A. v. Dommer's Handbuch der Musikgeschichte.

(Von den ersten Anfängen bis zum Tode Beethoven's, in gemeinfasslicher Darstellung. 607 Seiten. Leipzig, Grunow, 1868.)

(Fortsetzung.)

Die fernern Auslassungen unsers Verfassers im 13. Capitel betreffen Jomelli, N. Piccini (vorläufig), A. M. G. Sacchini, G. Paisiello u. A., also hauptsächlich die Träger der italienischen Oper, dann geht er zur römischen Schule über, nämlich zu Pitoni, Gasparini, Steffani; hierauf zur venetianischen Schule und deren Sprösslingen: G. Legrenzi, Antonio Lotti, Caldara, Marcello, Galuppi u. A. Von Lotti sagt er:

Aehnlich wie Scarlatti und die meisten Italiener dieser Zeit arbeitete auch Lotti für die Bühne, Kammer und Kirche, und gleich wie in Jenem, paaren sich auch in ihm Wahrheit der Empfindung und Lebhaftigkeit des Ausdrucks mit tiefer contrapunktischer Gelehrsamkeit, er verband Anmuth, Lieblichkeit und Pathos mit der ganzen gelehrten Haltung der alten Schule. Als dramatischer Componist steht er hinter Scarlatti allerdings weit zurück, für die Bühne hatte er nicht genug Feuer und Stärke der Leidenschaft; als Kammer- und Kirchencomponist aber gehört er zu den Allerersten und theilt mit Steffani die Gründlichkeit und den feinen Sinn für ächten Gesang. Seine berühmte Sammlung von Duos, Trios und Madrigalen zu 4 und 5 Stimmen, welche er mit der Widmung an Joseph I. zu Venedig 1705 herausgab, hatte das Schicksal, dass zwei Tonsetzer von grossem Namen sich daran vergriffen: Bononcini beraubte sie, und Marcello, der mit Lotti nicht von weitem sich messen konnte, wurde daran in seiner anonymen *Lettera famigliare* zum vorlauten Criticus. Im Madrigal ist er ein anderer Luca Marenzio, geistreich, elegant in der Stimmführung, tief und klar in Stimmung und Ausdruck, in seinen Kirchensachen ein würdiger Nachkomme des Palestrina. Die meisten der letztern (darunter auch ein berühmtes vierstimmiges *Benedictus* und *Miserere*) sind im A capella-Stil ohne Begleitung, von ernster kirchlicher Haltung bei starkem lebhaften Gefühlsausdruck, grosser Anmuth und Biegsamkeit der Melodie, Reichthum der Harmonie an neuen überraschenden Wendungen, ausserordentlicher Selbständigkeit aller Stimmen, verbunden mit kunstmässiger Ordnung, Klarheit und überall prachtvoller Klangwirkung. Lotti war noch ein ächter Vocalmeister.

Hierauf der Bolognesischen Schule gedenkend, widmet er einige Seiten den Tonsetzern G. P. Colonna, G. Bononcini, G. C. M. Clari u. A.; dann folgt eine kurze Charakteristik verschiedener einzelner Italiener. Ueber E. d'Astorga's *Stabat mater* urtheilt er:

Der Grundton dieses Werks ist allerdings edel und bei weitem kerniger als Pergolese; das melodische Element waltet vor, und hierin zeigt sich Astorga's Erfindung, wenn auch nicht tief und besonders ergreifend, so doch angenehm und namentlich durch ungemein feinen Sinn für Wohlklang und grosse gesangliche Schönheit getragen. Die Solosätze bilden der Ausdehnung nach den Schwerpunkt des Werks, doch werden sie mit der Zeit monoton, weil Gefühl und Ausdruck nicht viel Energie und Mannigfaltigkeit verrathen; und da die rhythmischen Theile der Melodie in der Regel nur kurz sind, leidet auch die Entwicklung, namentlich in den Solosätzen, vielerwärts an bereits etwas zopfigen Sequenzen und häufigen Schlussfällen, überhaupt an einem gewissen trockenen Formalismus, der mit der in dem Werk herrschenden romantisirenden Empfindungsweise im Zwiespalt steht. Doch ist wieder die Combination der Stimmen recht wirksam und ihre Führung stets gesangreich, namentlich der Chor *Eja mater fons amoris* zeigt einen guten soliden Motettenstil und frische Bewegung. Grossartiges oder tief Ergreifendes aber findet sich kaum, weder in der Gesammtanlage noch in den Einzelnheiten des Werks. Der Schlusschor vom *Christe* an, in seiner Haltung etwas an die wechselnden Intonationen und Responsorien im katholischen Ritus erinnernd, wirkt nur durch seine effectvolle pomphafte Gruppirung, während er im übrigen ziemlich gehaltlos, und kaum einen würdigen Abschluss dieser von den tiefsten und heiligsten Gefühlen durchdrungenen Dichtung abzugeben geeignet ist.

Nachdem noch F. Conti hervorgehoben, folgt nun die Aufzählung und Charakteristik der in Deutschland lebenden, im italienischen Stil schreibenden Meister jener Zeit, nämlich J. J. Fux, C. H. Graun, J. C. Kerl und J. A. Hasse. Ueber Graun's »Tod Jesu« sagt er, dieses Werk habe grossen Einfluss auf die gesammte Kirchen- und Oratorienmusik seiner und der folgenden Zeit geübt, es habe sich an verschiedenen Orten noch bis in unsere Tage hinein gehalten, wiewohl es, besonders in den Arien und Recitativen zwar gewandt und wirksam geschrieben, doch ganz im Stil der damaligen italienischen Oper behandelt sei und aller Tiefe ermangle. Dann von Hasse sprechend sagt er:

In der Kirchenmusik räumte man zwar Graun den ersten

Digitized by Google

Rang ein, in der Oper hingegen stand Hasse viel höher als Graun; dieser arbeitete zwar etwas gediegener, Hasse aber besass ungleich mehr Phantasie, Melodienreichthum, treffenden Ausdruck der Worte, dramatisches Feuer und Stärke in der Charakterzeichnung. Die Form beherrschte er unumschränkt und für Gesang verstand er auf das wirksamste zu schreiben, er war selbst ein vortrefflicher Sänger und Gesangmeister. Auf die Ausarbeitung der Begleitung hingegen verwendete er wenig Fleiss, sie erscheint bei ihm ziemlich obenhin behandelt, fast dürftig. Neben grösserer dramatischer Stärke besass er einen bessern Geschmack als die meisten Italiener seiner Zeit, daher überragte er sie, und durch ihn gelangte die italienische Oper der Schule des Scarlatti, innerhalb ihrer Grenzen betrachtet, gewissermaassen auf ihre Höhe. Denn Hasse war ganz zum Italiener geworden.

Das 11. Capitel (S. 381—403), überschrieben: »Die Oper in Frankreich: Lully, Rameau; die Operette. Die Oper in England, Henri Purcell«, stellt vorerst die Nachrichten über Lully zusammen, wodurch ein ziemlich deutliches Gesammtbild dieses eigenthümlich organisirten Künstlers entsteht, der in mehr als einer Beziehung an R. Wagner erinnert. Der Verfasser giebt folgendes Resumé über die Art seines Schaffens:

Hinsichts ihres reinen Kunstgehalts an sich steht Lully's Musik weit zurück hinter der gleichzeitigen italienischen und deutschen, an musikalischem Genie konnte er mit einem Monteverde, Cavalli, Carissimi, Scarlatti oder Schütz nicht von ferne sich vergleichen. Er zeigt sich weder als reich begabter Melodiker, noch bedeutend in der Harmonie oder gelehrt im Contrapunkt; schon seine dilettantenmässige Art zu componiren beweist, dass er kaum ein auch nur handfertiger Musiker gewesen sein kann. In den mehrstimmigen Solosätzen dialogisiren die Stimmen hauptsächlich nur, die eine fängt an, wenn die andere aufgehört hat, kommen sie zusammen, so zeigen sie nichts von höherer musikalischer Ensemblekunst. Die Chöre sind im einfachen Contrapunkt gearbeitet, Note gegen Note, die Stimmen haben kein individuelles Leben, alles ist ganz kunstlos, wie über einen bezifferten Bass ausgesetzt. Auf eine in sich vollkommene und bedeutende musikalische Kunstgestaltung im Einzelnen ist es in Lully's Opern aber auch gar nicht abgesehen, ihre Eigenthümlichkeit beruht vielmehr in der Art ihres dramatischen Gesammtpathos, ihr eigentlicher Schwerpunkt liegt in der Declamation und Rhetorik. Das Streben nach dramatischem Ausdruck für das Leidenschaftliche in der augenblicklichen Art seiner Erregtheit herrscht durchaus, der Ton schliesst stets dem Wort, die Musik der Rede sich an und spiegelt die Gemüthsbewegung in ihrer momentan wechselnden Hebung und Senkung wieder. Hierbei fallen die gross ausgebauten Tonformen von selbst weg, woraus ein sehr wesentlicher Unterschied zwischen der alten französischen und der italienischen Oper entspringt: Während die italienische Oper zugleich mit dem Dramatischen auch die volle Gesangmässigkeit erstrebte (und, wie wir gesehen haben, auch mehr als zu häufig die dramatische Wahrheit der gesanglichen Schönheit opferte), gewann sie breite und kunstmässig durchbildete melodische Formen; in der Lully'schen Oper hingegen lassen das fortwährend wechselnde Pathos und der, einer jeden kleinen Regung Schritt vor Schritt folgende musikalische Ausdruck, breit entwickelte Tonformen gar nicht aufkommen. In der Tonbewegung waltet die rhetorische oder recitirende Haltung vor, die ganze Art der Erregtheit ist mehr eine poetische als musikalische. In Momenten einer etwas länger andauernden gleichartigen Gefühlsbewegung tritt zwar ariose Melodie ein, doch ohne zu einer grössern selbständigen Form sich zu erheben; sie geht vielmehr aus dem Recitativ hervor und fliesst bald wieder in's Recitativ zurück. Ebenso sind die Ensemblesätze beschaffen, auch die Chöre haben diesen wechselnd singenden und recitirenden Charakter, alle ihre Stimmen haben immer denselben Rhythmus und sprechen die nämlichen Worte zugleich aus. Die Recitation ist durchweg in den Takt eingetheilt, da sie aber dem declamatorischen Accent ganz genau folgt, wechseln der gerade und ungerade Takt mitunter zehnmal auf einer Partiturseite. Auch in den Chören ist dieser schnelle Taktwechsel mitten im Gesang keine Seltenheit — das Ganze ist eine Mischung von Recitativ und arioser Melodie und weist in seiner Gesammthaltung auf die Oper in ihrem ersten Entwicklungsstadium zurück. Allen gesanglichen Schmuck aber wies Lully durchgängig ab; während es bei den Italienern nicht lange gedauert hatte, bis der Ausdruck in der Melodie unter der Masse von Coloraturen und Diminutionen völlig erstickte, war Lully ein abgesagter Feind davon; in mancher seiner Opern kommt auch nicht die kleinste Silbendehnung vor, das Coloriren vertrug sich auch nicht mit seiner ganzen Art von musikalischer Rhetorik. Sein Hauptverdienst in den Augen der Franzosen war seine treffende und den Accent der französischen Sprache so getreu wiedergebende Declamation, doch vermochte diese Eigenschaft über die unerträgliche Monotonie der endlosen Recitative und den Mangel an allen grössern und kunstmässig ausgebauten Tonformen nicht hinwegzuhelfen, diese Art äusserlicher Naturwahrheit, welche durch den engsten Anschluss des Tons an das Wort erreicht wurde, konnte für die ihr zu Liebe geopferte Selbständigkeit der Musik nicht entschädigen. Daher erscheint die altfranzösische Oper mit ihrem blos declamatorischen Pathos wenigstens ebenso einseitig wie die italienische mit ihrer überwuchernden Melodik, während diese, als musikalisches Kunstwerk betrachtet, doch immer noch weit über jener stand. Und ebenso musikalisch einfach oder vielmehr dürftig wie der vocale, ist auch der instrumentale Theil der Lully'schen Oper. Eigene Motive hat die Begleitung niemals; die Recitative haben durchgängig nur einen bezifferten Bass bei sich, die ariosen Partien und Ensembles in der Regel ebenfalls, mitunter auch ein Paar Violinen, ihre ganze Begleitung macht aber gewöhnlich dieselbe rhythmische Bewegung wie die Stimmen, geht mit diesen in Accorden, Note gegen Note. In den Chören verdoppeln die Instrumente ebenfalls nur die Stimmen, ohne Selbständigkeit in Tongang und Rhythmus, und nur selten schliessen ein Paar Flöten oder Oboen mit Absicht auf Klangcharakteristik dem Geigenchor sich an, während in den Tänzen und Aufzügen auch Pauken und Trompeten angewendet sind. An selbständigen Instrumentalstücken finden sich kleine Ritornelle vor den Recitativen an Sceneneingängen, kurze Zwischenspiele im Einzelgesang und in den Chören, Introductionen der Acte, Tänze und eine Ouvertüre. Die Tänze, *Airs* genannt, und die Ouvertüre sind die einzigen bestimmten Formen in der ganzen Oper, und auch diese sind simpel und klein genug.

Dann zu Rameau übergehend, giebt der Verfasser auch über diesen die wichtigsten biographischen Notizen und zeichnet ihn wie folgt:

In allen ihn charakterisirenden wesentlichen Eigenthümlichkeiten folgt Rameau den Spuren seines Vorgängers, seine Neuerungen liessen die ganze Art der musikalisch-dramatischen Gesammtgestaltung unberührt und waren im Wesentlichen nur von innerlicher und rein musikalischer Beschaffenheit. Auch in Rameau's Oper herrscht der recitirende Ausdruck, das Streben nach dem Wortpathos, und die Recitation erscheint hier wie dort streng gemessen und im Takt ebenso häufig wechselnd, und überall gleichfalls kleine knappe Formen; auch in den ariosen Partien hat Rameau, ungeachtet seiner in Italien ge-

Digitized by Google

machten Studien, doch nirgend der dort üblichen kunstmässig ausgebauten Melodieformen sich bedient, und ebenso formlos sind seine Chöre. Aber seine Declamation ist noch weit schärfer und pointirter, seine Rhythmik ist jene kurzgliederige, straffe und oft bis zum Outriren rhetorisch zugespitzte, welche noch gegenwärtig einen Charakterismus der französischen Oper ausmacht. Von italienischen Einflüssen ganz unberührt geblieben ist seine Melodik jedoch nicht, wenigstens insofern sie biegsamer und gesangreicher sich zeigt, auch nicht mehr durchweg jene strenge Verachtung aller gesangmässigen Schmückungen zur Schau trägt, sondern ab und zu sogar wieder zur Coloratur sich aufschwingt. Erfindung und musikalische Bildkraft besass Rameau in weit höherm Grad als Lully, wiewohl viel Geschraubtes und Steifes mit unterläuft, und ebenso überlegen war er ihm in der contrapunktischen Technik, von der er in seinen Opern nicht selten auch mehr sehen liess, als dem dramatischen Ausdruck zuträglich war. Die Ensembles sind bei ihm weit häufiger und in den Stimmen bewegter, und sein Chor ist doch nicht mehr eine todte Masse blosser Generalbassaccorde, sondern ein ordentlicher Complex selbständiger Stimmen, contrapunktisch durchgeführt, oft fugenmässig, wobei freilich der Organist dem dramatischen Componisten häufig weit über den Kopf wächst. Zuweilen verbindet er ihn auch mit Solostimmen zu einem lebhaften Ensemble. Seine Harmonie ist viel reicher als Lully's, wiewohl nicht selten schwerfällig, barock und unrein, was ihm Franzosen und Deutsche auch unzweideutig genug zu verstehen gaben. Der Instrumentalbegleitung giebt er stets (wo sie nicht blos Generalbass ist, wie bei den Recitativen) eigene Motive, welche neben dem Gesang, die Bewegung schildernd und malend, durchgeführt werden, und immer ist er bestrebt, Harmonie, Bewegungsart, hie und da auch Zusammenstellung verschiedener Arten von Klangwerkzeugen zu anschaulicherer Vergegenwärtigung der Situation zu benutzen, wovon bei Lully noch kaum eine Spur sich findet. Seine Ouvertüren und andern Instrumentalstücke sind weit besser gearbeitet, namentlich jene zeigen bei ihm mehr Charakter und Haltung sowohl im Grave wie im Allegro.

Die Franzosen schwärmten begreiflich für ihre »Nationaloper« bedeutend, und doch brachten alsbald die Italiener eine Meinungsdifferenz hervor, die später zu den heftigsten literarischen Kämpfen führte. Die »*Opera buffa*« war es zuerst, die dem Ansehen der französischen Oper gefährlich wurde und die dann von den Franzosen selbst als »*opéra comique*« oder Operette an- und aufgenommen wurde. Der Verfasser schildert im Weiteren die Geschichte derselben und ihrer Repräsentanten bis zu Grétry. — In England, wo zuerst die Italiener ausschliesslich geherrscht hatten bis auch da die französische Oper ihren Einfluss geltend machte, wurde dann Henri Purcell wichtig. Der Verfasser spricht von seiner Stellung zur Zeit, seinem hervorragenden Talent und äussert sich dann über seine erste Oper »*Dido and Aeneas*« und deren weitern Einfluss wie folgt:

Dieses Werk, welches noch heute mit Interesse gehört werden könnte, enthält neben der Ouvertüre einfache und begleitete Recitative, Arien und Duette. Besonders merkwürdig aber ist es durch seine zahlreichen Chöre, welche, verschiedene Male rasch in den Sologesang eingreifend, eine schlagkräftige und dramatisch belebende Wirkung thun. Die Gesammtform ist merkwürdig abgerundet, mannigfaltig und wickelt sich leicht und rasch ab; im Einzelnen erfreuen kräftige und ausdrucksvolle Züge. Alles das ist um so überraschender, als das Werk entstanden ist, bevor noch Scarlatti seine Thätigkeit begonnen hatte. Die Grundlage eines national-englischen Singspiels schien hiermit zwar gegeben, doch kam es nicht zur weitern Entwicklung; Poesie und Musik fanden nicht das richtige Gleichgewicht, welches zu einem vollkommenen Musikdrama nothwendig gehört, ausserdem war der englische Boden einem freien Aufblühen der Kunst damals noch weit weniger günstig als zu Händel's Zeit, und die vom Hof ausgehende Vorliebe für die französische Musik war ebenfalls kein geringes Hemmniss für das Gedeihen einer höhern Tonkunst. Gleich Mozart starb Purcell auch jung, bereits 1695, also im 37. Jahr. Und unter seinen Landsleuten stand er vereinzelt da, kein Engländer führte weiter was er begonnen; ganz verschieden von Italien und Deutschland, wo der Kunstgeist dem Volk innewohnte, wo ein Talent am andern sich entzündete und die Kunstproduction immer frischen Nachwuchs erhielt, hatte Purcell unter den Engländern keiner geistigen Nachkommenschaft sich zu erfreuen.

Mit einer kurzen Betrachtung der Nachfolger Purcell's in England schliesst das Capitel.

Ueber das 15. Capitel »Die Oper zu Hamburg« (S. 404 bis 426) können wir um so eher hinweggehen, als wir im Jahrgang 1864 dieser Bl. Seite 217 ff. einen Vortrag des Verfassers über diesen Abschnitt der Geschichte der Oper zum Abdruck gebracht haben.

Im 16. Capitel (S. 427—463) wird behandelt: »Der italienische Kunstgesang: Sänger und Gesangschulen. Orgel-, Clavier- und Violinspiel. Theoretiker und Schriftsteller bis um 1750.« Der Verfasser erkennt die Verdienste der Italiener um den Kunstgesang vollkommen an; er sagt: »In allem, was die Grundlage des Gesangs, die richtige Stimm- und Tonbildung anbetrifft, sind sie die Meister aller übrigen Nationen gewesen, die Gesetze, nach welchen sie die Tonbildung lehrten, sind eben so unumstösslich und der Mode sowie dem Geschmack des einen oder andern Volks ebenso wenig unterworfen wie der Contrapunkt, weil sie gleich diesem aus dem Wesen und aus der Natur des Gegenstands hervorgegangen sind.« Im Weitern führt er die Gründer und Vertreter des italienischen Gesangs an und zeigt auch den Verfall auf, der namentlich in den Castraten seinen lebendigsten abscheulichsten Ausdruck fand. Dann geht er zur Instrumentalmusik über, schildert die weitern Fortschritte in der Behandlung derselben, und giebt zum Schluss des Capitels die in der Ueberschrift versprochene Uebersicht der Leistungen auf theoretischem Gebiet.

(Schluss folgt.)

Recensionen.

Neue Ausgaben älterer Werke.

Compositionen für Violine.

Ferdinand David, Die hohe Schule des Violinspiels. Werke berühmter Meister des 17. und 18. Jahrhunderts. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

(Fortsetzung und Schluss.)

16) Sonate (Es-dur).
17) —— (A-moll). } Ohne Autornamen.
18) —— (C-moll).

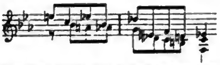
Digitized by Google

19) **Benda, Stamitz, Mestrino und Locatelli.** Capricen.

20) **Mozart.** Andante, Menuett und Rondo (G-dur).

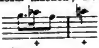
Die drei ohne Autornamen herausgegebenen Sonaten lassen, wie sie in der Form keine Besonderheiten zeigen, so auch in Gehalt und Stil nicht auf Verfasser von hervorragender eigenartiger Begabung schliessen; vielmehr finden wir Züge darin, welche den Einfluss theils einzelner bahnbrechender Persönlichkeiten, theils ganzer Richtungen und Schulen erkennen lassen.

Die Sonate in Es gehört unzweifelhaft der Nach-Corelli'schen Periode an; die Vorliebe für Sprünge über die Saiten, auch in den lebhaften Passagen, setzt schon die Bekanntschaft mit der kühnen Bogenführung voraus, welche von Veracini angebahnt und von Tartini systematisch vervollkommnet wurde; manche kleinere Züge von keckem Eigenwillen, von gesuchten Contrasten lassen auch sonst eine gewisse Verwandtschaft mit jenem Meister wahrnehmen. Eine derartige gesuchte Sonderbarkeit finden wir z. B. im *Allegro* C-moll $^4/_4$ S 5 T. 9 f. in dem, die Sechszehntel-Passage plötzlich unterbrechenden, ohne zu Grunde liegende Harmonie gleichsam suchend herumtappenden Gange; er ist unverständlich und bleibt darum ziemlich wirkungslos. Eine einfache zweite Stimme, etwa in dieser Weise:



würde nach unserm Geschmack in beiden Beziehungen abhelfen. Noch auffallender gestaltet sich die Stelle bei der Wiederholung (S. 7 T. 15 f.), wo der Gang noch in die Länge gezogen ist. — Das einleitende *Adagio* ist ziemlich mager, die nichtssagende lange Clavier-Einleitung ist sogar entschieden langweilig; eine grössere Bedeutung können wir überhaupt der Sonate nicht zuerkennen.

Ungleich gehaltvoller ist die Sonate in A-moll, welche, wie auch die letzte in C-moll, auf deutschen Ursprung hinweisen. Das *Adagio*, A-moll $^4/_4$, enthält einige Händel'sche Anklänge, entbehrt jedoch der diesem Meister eigenen Bestimmtheit und Klarheit der rhythmisch-periodischen Verhältnisse; eigenthümlich ist diesem Satz auch als Hauptmodulation die Wendung von A-moll nach G-dur, in welcher letztern Tonart der Hauptabschnitt des Satzes schliesst. Das folgende *Allegro con fuoco*, A-moll $^4/_4$, dessen prägnanter Rhythmus besonders in der Begleitung eine grosse Rolle spielt, erinnert in der brillanten, etwas langen Arpeggien-Passage am Schluss *anticipando* an die Fiorillo'sche Technik; dasselbe gilt auch im Allgemeinen von der Figuration der *Gigue* $^{12}/_8$, einem kecken, übersprudelnden Stück voll humoristischer Accente. Das *Larghetto*, F-dur $^3/_4$, ist durch eine zarte, fliessende Cantilene ausgezeichnet, deren einzelne Wendungen frühestens auf die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts als Entstehungszeit der Sonate schliessen lassen dürften. Die Triolenbegleitung bringt namentlich da, wo der Bass im punktirten Rhythmus sich bewegt, eine äussere Unruhe hervor, welche dem getragenen Charakter der Cantilene nicht wohl entspricht.

Am interessantesten ist uns die letzte Sonate, in C-moll, durch den darin wahrnehmbaren Bach'schen Einfluss; dies gilt zumal von dem ersten *Adagio* C-moll $^4/_4$, dessen melodische Gänge ganz und gar jene Bach'sche Weise nachahmen, die Verzierungen mit der melodischen Bewegung selbst organisch zu verschmelzen; auch die Harmonik, so weit dieselbe aus der Violinstimme und dem unbezifferten Bass erkennbar ist, weist darauf hin, nicht minder der letzte Satz, C-moll $^3/_8$, welcher im Rhythmus, selbst in den Motiven, in der ganzen Haltung auffallend an den letzten Satz der eben besprochenen Bach'schen Sonate in C-moll erinnert. Weniger tritt diese Anlehnung in dem zweiten Satz, *Allegro* $^3/_4$, hervor, am selbständigsten ist das *Siciliano*, Es-dur $^6/_8$, ein glücklicher, gesangvoller Wurf, voll Klarheit in der Disposition. Nicht ganz einverstanden sind wir mit dem *ff* beim Wiedereintritt des Anfangs (S. 7 Syst. 3 T. 5), weil uns dieser gleichsam herausfordernde Ton der sonstigen Innigkeit und Weichheit des Satzes zu widersprechen scheint. Schliesslich wollen wir noch auf die unschön klingende Stelle T. 5 f. Syst. 4 S. 6 aufmerksam machen; die in dem Gang der Violine begründete Härte  würde durch die Harmonie

♭6	—	♮6	statt	♮6	♮6
♭5	—	4		4	4
4	3	♭3		3	♭3
d		*c*		*d*	*c*

bedeutend gemildert werden, weil *as* darin harmonisch enthalten ist.

Die Schule der italienischen Violinisten kam im Princip über Tartini nicht hinaus: eine empfindungsvolle Ausdrucksweise im Einzelnen und eine fliessende Verknüpfung des Passagenwerks mit dem melodischen Hauptgedanken des Satzes bezeichnen die Gipfelpunkte der compositorischen Leistungen derselben; mit dem durch Haydn und Mozart in den letzten Decennien des 18. Jahrhunderts bewirkten musikalischen Aufschwung vermochten die Italiener nicht gleichen Schritt zu halten. Wenn wir auch bei Einzelnen, wie bei Nardini, die breitern Satzformen der classischen Sonate antreffen, so vermissen wir doch gerade die Tiefe und gehaltvolle Fülle der musikalischen Ideen, welche die Anwendung dieser weitern Formen rechtfertigen; der eigentliche Sinn der musikalisch organischen Entwicklung blieb den italienischen Instrumentalisten verschlossen; sie hafteten zu sehr an der materiellen Natur des Instruments und verflachten darum auch bald zu blos äusserlicher Virtuosität.

Dagegen machte sich in Deutschland unter dem Einfluss der Bach'schen Innerlichkeit und der aus dem ächt musikalischen Geist heraus gebornen Haydn-Mozart'schen Formentwicklung auch bei den Violinisten der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts ein Zug innerer Vertiefung und ein Streben nach Erweiterung des charakteristischen Musikgehalts bemerkbar, welche eine Scheidung der bisherigen Violin-Solo-Sonate in zwei verschiedene Gattungen zur Folge hatten, nämlich: einerseits die der Sonate für Pianoforte und Violine, in welcher alle Errungenschaften der vorgeschrittenen musikalischen Entwicklung niedergelegt wurden, andererseits die des Violin-Concerts und der Caprice und Etüde, in welchen die Fortschritte in der technischen Behandlung der Violine als Solo-Instrument verwerthet wurden. Während die Sonate für Piano und Violine bei ihrer rein musikalischen Tendenz aus dem Rahmen der hier besprochenen Violincompositionen heraustritt, schliesst sich das Violinconcert mit seiner instrumental-technischen Tendenz unmittelbar an die gleichnamige Gattung der italienischen Violincompositionen an; es wird für eine geraume Zeit die maassgebende Form für die eigentlichen Solo-Violincompositionen, soweit dieselben durch Aneignung der erweiterten Form eine künstlerische Formaltendenz zu bewahren wissen, während daneben die Caprice oder Etüde ausschliesslich der Darlegung der Technik gewidmet ist und somit mehr eine schulmässige Tendenz hervorkehrt.

Einen flüchtigen Blick auf die hier berührten Verhältnisse gewähren uns die zwei letzten Hefte dieser reichhaltigen Sammlung. Als Repräsentanten der deutschen Schule sind hier aufgeführt: **Franz Benda**, 1709—1786, der Concertmeister Friedrich des Grossen, Haupt der norddeutschen Violinisten (mit zwei Capricen), und **Johann Stamitz**, 1719—1776,

Digitized by Google

langjähriges Mitglied und Hauptstütze des damals hochberühmten Mannheimer Orchesters und in dieser Eigenschaft Gründer einer zahlreichen Schule (mit einer Caprice). An diese schliesst sich noch im letzten Heft Mozart (1756—1791) an.

Die Capricen von Benda und Stamitz sind zwar zunächst nur auf die Durchführung eines oder mehrerer technischer Motive angelegt, lassen aber immerhin ein Streben nach musikalisch-charakteristischer Bestimmtheit in der Erfindung und Behandlung dieser Motive erkennen und verleugnen auch in ihrer formellen Abrundung (zweitheilige Sätze mit den gewöhnlichen Theilschlüssen in der Dominant- und Haupttonart) nicht eine künstlerische Tendenz. Dasselbe Heft enthält noch je eine Caprice von dem uns bereits bekannten Locatelli und von dem Italiener Nicolo Mestrino (in der zweiten Hälfte des 18. Jahrh.), über dessen Lebensverhältnisse nichts Näheres bekannt ist. Die nahellegende Vergleichung dieser Italiener mit den Deutschen fällt sehr zu Gunsten dieser Letztern aus. Gerade die von denselben noch gewahrte künstlerische Tendenz hinsichtlich der Form vermissen wir bei diesen italienischen Capricen, welche nur eine rein violingymnastische Tendenz verfolgen. Mestrino hegt eine rasche Triolenbewegung ($^{3}/_{4}$ *Presto*) durch alle möglichen Tonarten in ganz willkührlicher Ordnung, ohne modulatorische Entwicklung (wobei die erste Lage nicht verlassen wird), Locatelli aber verzichtet in einer Arpeggien-Etüde (D-dur $^{3}/_{4}$) völlig auf jede weitere harmonische und modulatorische Bewegung und lässt sich mit den Dreiklängen I und IV auf abwechselnd liegenden Grundtönen *D* und *A* begnügen; hier haben wir kein Musikstück mehr, sondern nur ein der Violinschule angehöriges technisch-schematisches Uebungsstück. Zu bemerken ist hierbei, dass die linke Hand in weitgriffigster Lage der Accorde das $\overline{\overline{d}}$ abzureichen hat, gewiss ein kühnes Wagniss für einen Schüler Corelli's.

Das letzte Heft nimmt Mozart mit den drei Mittelsätzen aus der sogenannten Haffner-Serenade (comp. 1775 zur Verlobungsfeier der Tochter des Salzburger Bürgermeisters Haffner) ein, in welchen eine concertirende Solo-Violine verwendet ist. Für die technische Behandlung der Violine als Soloinstrument ist diese Verwendung nicht eigentlich maassgebend, weil die Partie weniger principaliter als vielmehr nur als die erste im Orchester hervortritt und demgemäss auch im Wesentlichen im Orchesterstil gesetzt ist; die zur Entfaltung der Technik des Solisten verschiedentlich angebrachten Cadenzruhepunkte kommen hierfür auch nicht in Betracht, insofern die Cadenzen selbst, wie damals üblich, durchaus der Erfindung des Solisten anheimgestellt bleiben. In richtiger Würdigung des durchgehenden orchestralen Charakters sind dieselben vom Herausgeber ganz kurz behandelt worden.

Was die formale Satzbehandlung betrifft, so betreten wir nunmehr das Gebiet der classischen Formen, als deren Lebensprincip, im Gegensatz gegen die ältere Sonatenform, wir in der Kürze die Verbindung und organische Verarbeitung mehrerer, in ihrer charakteristischen Verschiedenheit einander gegenübergestellter Hauptmotive in einem und demselben Satz bezeichnen. Ohne hier näher auf diese uns Modernen geläufigen Formen einzugehen, wollen wir nur kurz bemerken, dass die drei Sätze ein Andante (G-dur $^{3}/_{4}$), Menuett (moll) mit folgendem Trio (dur) und Rondo (G-dur $^{2}/_{4}$) sind. Das Andante nimmt sich in der Uebertragung der Orchesterpartie auf das Clavier etwas farblos und gedehnt aus (vgl. namentlich die häufig wiederkehrende Wendung S. 2 T. 11—14); dagegen zeigen das Trio mit seinem gar zierlichen Zöpfchen und das Rondo mit seinem kindlich ausgelassenen Humor den jugendlichen Mozart in seiner vollen Leistungsfähigkeit.

Uebersicht neu erschienener Musikwerke.

Clavier-Compositionen.

Als wir am Ende unserer letzten Uebersicht in Nr. 2 »Schluss folgt« schrieben, glaubten wir einen kleinen Rest bald erledigen zu können, aber es kam Manches dazwischen und gar bald schwoll der kleine Rest wieder zu einem ansehnlichen Stoss an, so dass nun aus dem »Schluss« wieder ein Anfang wird.

Zunächst haben wir einige ältere Compositionen anzuführen, die in neuen oder gar ersten Ausgaben vorliegen. Da ist z. B. eine Sammlung von Clavierstücken aus dem 16. und 17. Jahrhundert, »Alte Meister« betitelt, welche der um werthvolle Ausgrabungen sehr verdiente Londoner Künstler Ernst Pauer bei Breitkopf und Härtel erscheinen lässt, von welcher, 20 Stücke enthaltenden Sammlung die 10 ersten vor uns liegen. Vertreten sind in denselben Rameau, Kirnberger, Marpurg, Méhul, drei Bach (Sebastian ist nicht darunter), Kuhnau und Martini. Die übrigen Nummern werden enthalten Stücke von Krebs, Mattheson, Couperin, Paradies, Zipoli, Cherubini, Hassler, Wagenseil und Benda. Aus den Namen geht hervor, dass es sich um die Vertreter von Uebergangsepochen handelt, nicht um höchste Spitzen; doch ist für die Verbreitung historischen Sinnes mit solchen Erneuerungen immerhin viel gethan, wenn auch das aesthetische Interesse nicht immer sehr gross sein kann. Wir empfehlen Allen, die auf den »Spitzen« sich genug umgesehen haben, um hinreichend orientirt zu sein, das Studium der Thäler, das durch die in Rede stehende Ausgabe neuerlich möglich gemacht wird. Der Preis der Stücke entspricht zwar nicht dem, um den gegenwärtig die »Spitzen« zu haben sind, aber er ist mässig und schwankt zwischen 5 und 22½ Ngr. — Hieran schliessen wir sogleich die Anzeige drei bisher ungedruckter und unbekannter Clavierstücke eines Meisters der Neuzeit, der aber zu den Spitzen auf diesem Gebiet gerechnet werden kann: Franz Schubert! Es sind drei allerliebste Stücke (Preis à 20 Ngr.), die wir den Clavierspielern auf das Wärmste empfehlen können. Sie sind bei J. Rieter-Biedermann erschienen und wir verdanken die Herausgabe abermals J. Brahms. Zur nähern Charakterisirung dieser, sowie der vorher erwähnten und noch folgenden Werke ist hier nicht der Ort. — Da wir schon den Namen Schubert genannt haben, so schliessen wir passend die Erwähnung der bei Breitkopf und Härtel erschienenen ausgewählten Clavierwerke zu zwei und vier Händen von demselben Meister an. Das Titelblatt der zweihändigen Werke führt 13 Nummern auf, die aber nicht nach der Ordnung in die Oeffentlichkeit zu treten scheinen, denn es liegen uns Nr. 2, 4 und 5 vor: Phantasie Op. 15, deutsche Tänze und Ecossaisen Op. 33 und Sonate in A-moll Op. 42. Die Preise sind billiger gestellt als die der ältern Ausgaben waren, wenn sie auch die der Lieder übersteigen (die deutschen Tänze z. B. kosten 5 Ngr. netto). Von den vierhändigen Stücken sind auf dem Titel 17 Nummern aufgezählt, wovon uns vorliegen Nr. 5 *a* und *b* »*Marches héroiques*« Op. 40, *Divertissement à la hongroise* Op. 54, Phantasie in F-moll Op. 103. Stich und Ausstattung lassen nichts zu wünschen übrig. — Schubert'sche Compositionen liegen uns ferner vor in einer etwas sonderbar aussehenden und auch im Innern nicht ganz zu rechtfertigenden Form: »Franz Schubert's sämmtliche zweihändige Compositionen für das Pianoforte zu vier Händen arrangirt« — und umgekehrt: »Fr. Schubert's sämmtliche vierhändige Compositionen für das Pianoforte zu zwei Händen arrangirt« von J. F. C. Dietrich, ja nicht zu verwechseln mit dem Oldenburger Hofcapellmeister Albert Dietrich, denn solch bedenklicher auf den Kopf-Stellung wie sie hier gewagt ist (Verlag von Praeger und Meier in Bremen), würde sich dieser gewiss nicht schuldig gemacht haben. Wenn Jemand für zwei Hände componirt oder für vier, so weiss er, warum er das thut: der Stil für zwei Hände ist eben ein anderer als der für vier; daher wir das Arrangiren in jener Weise nur für Virtuosen oder Pfuscher gelten lassen können; ein rechtschaffener Musiker wird beim Original bleiben. Von den original zweihändigen Stücken liegen 4 Hefte, von den original vierhändigen 3 Hefte vor; unter den ersten befinden sich die 36 Walzer Op. 9, die *Momens musicales* Op. 94 und die erste Sonate Op. 42; unter den zweiten 3 *Marches héroiques* Op. 27, drei Militär-Märsche Op. 51 und acht Variationen Op. 10. — Eine entschieden werthvollere Gabe sind zwei Sonaten von F. Mendelssohn (in G-moll und B-dur, als Op. 105 und 106 oder Nr. 24 und 25 der nachgelassenen Werke bei J. Rieter-Biedermann erschienen), besonders dadurch interessant, dass sie die Zeit der Jugend und der Studien des Meisters aufzuhellen geeignet sind. Die erste der beiden ist 1820/21, die andere 1827 componirt, sie stammen also aus dem 9. bis 10. und 18. Lebensjahr Mendelssohn's. Demgemäss ist auch die Bdur-Sonate ein weit reiferes, anregenderes Werk als die in G-moll.

Wir gelangen jetzt zu einigen wirklichen Novitäten allerneuester Production und nennen zuerst ein Heft: Vier Clavierstücke Op. 5

Digitized by Google

von dem neuen in Berlin aufgesuchten Componisten Ernst Ed. Taubert (Leipzig, Breitkopf und Härtel). Art und Weise der Composition lassen auf einen bereits ziemlich durchgebildeten Componisten schliessen, dem wir nächstens ausführlicher gerecht zu werden gedenken. — Weiter liegt vor: Drei charakteristische Clavierstücke von Wilh. Speidel Op. 34 (Verlag von Ebner in Stuttgart). Wir sind bisher nicht in der Lage gewesen von dem Compositionstalent Speidel's eine besonders hohe Meinung zu gewinnen, hofften daher durch die neue Edition endlich überzeugt zu werden. Das erste Stück »Auf der Burgruine« erschreckte uns einigermassen, als wir 6/8-Takt vorgeschrieben fanden und das Stück in dieser Bewegung spielen wollten, aber bald merkten, dass der Componist sich — verschrieben hat und 3/4 hätte schreiben müssen. Nur »verschrieben« kann sich Speidel haben, denn ein Lehrer an einem Conservatorium wird doch wissen, dass zwischen 6/8 und 3/4 derselbe Unterschied besteht wie zwischen 2/4 und 3/4. Im Uebrigen fanden wir den Salon-Componisten wieder, wie er uns aus frühern Clavierstücken bereits bekannt war; musikalisch-interessant zu schreiben ist nicht Jedermanns Sache, aber man kann doch zeigen, dass man ein höheres Ideal anstrebt — und von diesem Streben können wir leider auch in diesem Heft nichts entdecken. — Acht Albumblätter von Ferdinand Büchler, Op. 44 (Offenbach, André) sind im Lieder ohne Worte-Stil gehalten und haben Ueberschriften wie »Neue Hoffnung«, »Nachhall«, »Ungeduld« u. dgl. Die Musik ist kindlich unschuldig, ohne Verstösse gegen den reinen Satz und anspruchslos, aber auch ohne individuelle Besonderzüge. — Zu erwähnen sind noch kurz einige instructiv gemeinte Stücke: Kinderstücke von Henry Coenen, Op. 4 (Amsterdam, Roothaan u. Comp.) — und Erstes Melodienbuch in progressiver Folge für Clavier-Anfänger, als Supplement zu jeder Clavierschule von Heinrich Wohlfahrt, Op. 57 (drei Hefte. Braunschweig, Weinholtz). Coenen belehrt seine Schüler gleich in der ersten Nummer, dass ein Stück, das im 3/4-Takt geht, mitten drin auch manchmal nur zwei Viertel zu haben braucht, für welche Corruption des rhythmischen Gefühls ihm die — Zukunftsmusiker danken mögen. Wohlfahrt bietet den Schülern kleine Volksliedchen für Clavier leicht gesetzt, mit Angabe des Text-Anfangs.

Original-Compositionen für Clavier zu vier Händen liegen vor: 1) Rondino und Marsch-Caprice von Robert Volkmann Op. 55 (Pest, Heckenast). Das erste Gefühl beim Anblick dieses Hefts war die freudige Hoffnung, zu den »Ungarischen Skizzen« und »Tageszeiten« einen erwünschten Pendant zu erhalten. Diese Hoffnung wurde uns nicht erfüllt, denn das Rondino hat zwar hübsche, ja reizende Einzelheiten, aber es ist auch vielfach harmonisch verkünstelt, die Modulationen greifen häufig so weit hinaus, dass das Ohr den Boden unter sich verliert. Möglich, dass man sich daran gewöhnen kann; aber niemals gewöhnen werden wir uns an 5- und 7taktige Rhythmen, von welchen Volkmann diesmal in der Marsch-Caprice Gebrauch macht, und zwar durcheinander, zuweilen mit sechs- und anders taktigen Rhythmen gemischt. Verloren wir im Rondino harmonisch den Boden unter uns, so jetzt noch mehr rhythmisch, wir finden uns förmlich an die Luft gesetzt. Dass da von Schönheit nicht mehr die Rede sein kann, leuchtet ein; wir bedauern aber es aussprechen zu müssen, dass Volkmann sich in der letzten Zeit immer mehr einer Künstelei hingiebt, die mit denjenigen Elementen, die ihm früher viele Freunde erworben haben, in schroffem Widerspruch steht. — 2) Walzer (12) von G. H. Witte Op. 7. Johannes Brahms zugeeignet (Bremen, Praeger und Meier). Dass Brahms mit seinen vierhändigen Walzern Nachahmer finden werde, dachten wir gleich. Spasshaft war uns, als wir das neue Heft aufschlugen, den ersten Walzer in H-dur zu sehen; auch in Nr. 6 konnten wir uns eines Lächelns nicht erwehren. Sonst aber müssen wir Witte zugestehen, dass er eine selbständige Arbeit geliefert hat, die sich nur freilich zu Brahms' Walzern wie das Talent zum Genie verhält. Es ist etwas Mühsames, am unrechten Ort gelehrt Scheinendes in diesen Walzern, das sich schwer mit der Anmuth verträgt, die doch in erster Linie hier walten müsste. — 3) Tarantelle von Jos. Rheinberger, Op. 13 (Leipzig, Fritzsch). Ein lebhaft bewegtes, effectvolles und doch leicht ausführbares Stück, das seine Wirkung gleich das erste Mal macht und doch keineswegs leichtsinnig oder kunstlos heissen kann. Wenn die empfangene Wirkung anhält, so verdient das Stück näher betrachtet und analysirt zu werden. — Instructiv Gemeintes liegt in vierhändiger Form vor: 1) Leichte Stücke von J. A. Seitz (zwei Hefte; Stuttgart, Ebner). 2) »Der Anfänger im Pianofortespiel, sehr leichte Stücke in progressiver Folge von Richard Hol (3 Hefte; Amsterdam, Roothaan u. Comp.). Bei beiden Werkchen sitzt der Schüler rechts, der Lehrer links, und die einfachsten Gänge des erstern werden durch den zweiten mit reicheren Harmonien ausgestattet, wie es dergleichen vierhändige Schülerstücke ja schon viele giebt.

Berichte.

Wien. × Die zwei ersten philharmonischen Concerte des zweiten Cyklus brachten zum grössten Theil bereits Bekanntes. Nur die sogenannte »Haffner-Serenade« von Mozart und eine Sopran-Arie aus »Idomeneo« (diese von Frau Wilt gesungen) durften als neu gelten. Von den acht Sätzen der Serenade wurden fünf zur Aufführung gebracht und mit lebhaftem Beifall aufgenommen. Die E-moll-Suite von F. Lachner, Beethoven's A-Symphonie, die Athalia- und Melusine-Ouverture, eine Symphonie in B von Haydn und Lieder von Schubert und Schumann, die Herr Walter sang, bildeten den übrigen Theil des Programms der beiden Concerte. — In Hellmesberger's sechster Soirée errang ein Clavierquartett (in A-moll) von Kiel (der Clavierpart von Herrn Dachs gespielt) einen sogenannten Ehrenerfolg. Die Composition ist mehr gut gemacht, als originell gedacht. Namentlich in dem letzten Satz ist Fr. Schubert stark in's Mitleid gezogen. Als alte Bekannte wurden da noch aufgeführt: Schumann's A-dur, Beethoven's C-dur und F-moll, das Quintett in B von Mendelssohn und eine Suite für Clavier und Violine von Goldmark. — Der König von Hannover, der bei keinem der bedeutenderen Concerte fehlt, gab Anlass zu zwei interessanten Productionen des Männergesangvereins und der Singacademie, von welchen erstere in dem Musikvereinssaal, letztere in Schönbrunn vor der kgl. Familie und einem kleinen auserwählten Kreise stattfand. Der Männergesangverein trug auf Wunsch des Königs durchweg Chöre von Schubert und Schumann vor, und die Singacademie führte unter Weinwurm's Leitung, nebst einigen Stücken geistlichen Inhalts, die Pilgerfahrt der Rose auf. — Auch in der Hofburg, und zwar in den Appartements der Kaiserin, wurde — nach einem von Hofcapellmeister Herbeck verfassten, im Vergleich zu den ehemaligen Concerten wohlthätig abstechenden Programm — musicirt. Fräul. Magnus und Herr Walter sangen Lieder von Schumann, Schubert und Taubert, ein Theil des Männergesangvereins trug zwei Chöre (Volkslieder) vor, Hr. Zellner spielte ein paar Stücke auf der Physharmonika, und im Verein mit Hellmesberger, Zamarra und Herbeck die Bach-Gounod'sche Meditation, und den Schluss bildete eine Auswahl von Schubert's deutschen Tänzen, von einem kleinen Orchester gespielt. Das Concert währte genau eine Stunde und fand vor einem, aus den höchsten Kreisen bestehenden Auditorium, vor etwa 60 Personen statt. — Nach dem Abgang Rubinstein's und Joachim's ist kein bedeutender Virtuose mehr hervorgetreten. Die Pianistin Frl. Stadler gab, wie alljährlich, so auch heuer ein gut besuchtes mit wohlwollendem Beifall aufgenommenes Concert, Herr Umlauf unterhielt die Freunde der Zither, und vier junge Schweden, welche in Paris als Männerquartett eine Auszeichnung davon getragen hatten, versuchten, von einem falschen Wahn geleitet, auch in Wien ihr Glück. Die vier Leute sangen mit grosser Präcision und Reinheit (wenn auch mit kleinen Stimmen) ein paar recht originelle schwedische Volkslieder und introducirten sich auf diese Weise in einer Liedertafel des Männergesangvereins. Im Uebrigen hatten sie die Rechnung ohne den Wirth gemacht, denn ohne die werkthätige Hülfe dieses Vereins würden sie ihre schwedischen Weisen vor leeren Bänken gesungen haben.

Im Operntheater hat Mozart's »Hochzeit des Figaro« sich in Folge der im Ganzen vortheilhaften Besetzung der Rollen (Frl. Ehnn als Page, Frl. Wilt als Gräfin, Beck als Graf und Frau Dustmann als Susanne) abermals zu einer Kasseoper emporgeschwungen. Frl. Edelsberg, von der es hiess, dass sie Wien bereits nach den ersten Gastrollen wieder verlassen wolle, hat nun doch ihr Gastspiel und zwar im »Troubadour« als Azucena und in der »Afrikanerin« als Selica und zwar mit steigendem Erfolg fortgesetzt, den sie allerdings in erster Reihe ihrem ausgezeichneten Spiel und der zutreffenden Wahl ihres Costüms verdankt. Ein Herr Hacker vom Theater in Dessau, ein Frl. Schaller von Berlin haben in der »Stumme von Portici« als Masaniello und Fenella debutirt, doch ohne namhaften Erfolg. Beide scheinen meteorartig wieder verschwunden zu sein. Das Ereigniss des Tags ist die erste Aufführung der Oper »Romeo und Julia« von Gounod unter des Componisten Leitung im Hofoperntheater. Die Hauptpartien befanden sich in Händen der Fräulein Murska (Julie) und Rabatinsky (Page Romeo's), der Herren Walter (Romeo), Schmid (Capulet), Rokitansky (Lorenzo) und Bignio (Mercutio) und wurden von diesen fast durchgehends in trefflicher Weise ausgeführt; da nun auch die übrigen Partien ganz entsprechend besetzt waren, gestaltete sich die Darstellung zu einer der besten Opernaufführungen, die man in Wien je erlebt hat. Die Inscenesetzung unter Dingelstedt's leitender Hand liess an Glanz und Geschmack nichts zu wünschen übrig. Gounod wurde bei seinem Erscheinen mit minutenlangem Beifall begrüsst und nach jedem Actschluss — nach dem zweiten und dritten Act aber viermal — gerufen. Ungeachtet dieses glänzenden äussern Erfolgs stellte sich das Urtheil der Kenner schliesslich dahin fest, dass Gounod in seinem

Digitized by Google

Faust bereits das Beste, was er zu geben hatte, geboten habe. Heute findet die Wiederholung der für die beiden Hauptpartien (Romeo und Julie) sehr anstrengenden, nahezu an vier Stunden währenden Oper statt.

Hamburg. —e. Am 7. Januar gelangte Hiller's »Zerstörung Jerusalems« durch die Academie des Dr. G e r w e n s in der Petrikirche zur Aufführung. Chor und Orchester wirkten nach besten Kräften zusammen; die Solostimmen waren ausreichend besetzt (Sopran: Frl. E g g e l i n g aus Braunschweig; Alt: Frl. N e n t t z aus Hannover; Tenor: Herr P i r k aus Cöln und Bass: Herr S t o c k h a u s e n), also die Ausführung im Ganzen lobenswerth. Das Werk vermag jedoch nicht bleibende Wirkung zu hinterlassen, da der Oratoriumstil, auf den es doch Anspruch machen soll, zu oft in den Hintergrund tritt, um einer ganz modernen Musik Platz zu machen.

Herr und Frau J a e l l spielten im letzten p h i l h a r m o n i s c h e n C o n c e r t ein Duo für zwei Pianoforte von Reinecke und fanden verdientermaassen dafür grosse Anerkennung. Herr Jaell spielte ausser der unvermeidlichen Berceuse von Chopin, wie der ebenso selten gehörten Tannhäuser-Transcription eigener Mache noch das Concert von Schumann. Sein Anschlag ist hart und seine Auffassung des Schumann'schen Concerts, das man hier nachgerade auswendig kennt, unrichtig, d. h. übereilt und zu sehr nach Effect haschend. Herr S t o c k h a u s e n...

In der Matinée für K a m m e r m u s i k der philharmonischen Concertgesellschaft am 12. Januar spielten Frau und Herr J a e l l die Schumann'schen Variationen für zwei Pianoforte. Die Ausführung war beiderseits nicht frei von Affectation. Herr Jaell spielte ferner noch mit A u e r die Sonate Op. 31 G-dur von Beethoven und das A dur-Quartett von Brahms, bei dem die Herren A u e r, B r a n d t, B e e r und G o w a mitwirkten. Den Anfang der Matinée bildete Mozart's F dur- (Cello solo) Quartett.

Kleinere Kammermusik-Aufführungen, wie Concerte zu wohlthätigen Zwecken finden hier wöchentlich stets mehrere statt, und sollen nur einige davon erwähnt werden. Hrn. K r a u s e's A b e n d - u n t e r h a l t u n g unter Mitwirkung der Herren A u e r etc. brachte ausser einer Violin-Sonate von Beethoven ein Trio in E-moll von Corelli für zwei Violinen, Cello und Generalbass, ferner Quintett mit Blasinstrumenten von Mozart, Variationen von Händel, Sonate für Violine mit Generalbass von Leclair, Solo-Sätze für Cello von Bach und Adagio-Rondo für Flöte, Oboe, Bratsche, Cello und Pianoforte C-moll von Mozart. — In Hrn. N i e m a n n's Concert gelangte Seb. Bach's Concert für drei Claviere in D-moll unter Mitwirkung der Herren v. B e r n u t h und K l e i n m i c h e l zur Aufführung. — Händel's Acis und Galathea wurde am 21. Januar durch die S i n g - A c a d e m i e des Herrn von H o l t e n zu Gehör gebracht. — Herr A u e r gab am 29. Januar ein Concert und spielte mit Frl. M a r y K r e b s aus Dresden die Kreutzer-Sonate von Beethoven. Das Octett von Mendelssohn, wie Solo-Vorträge beider Künstler bildeten die andern Bestandtheile des Programms. Herr Auer spielte ausgezeichnet, Fräul. Krebs muss sich bemühen weniger nach Effect zu trachten; grosses Talent lässt sich bei ihr keineswegs verkennen.

J o h. B r a h m s hielt sich hier für einige Wochen auf; T i c h a t s c h e c k gastirte hier als Rienzi, Tannhäuser etc.; v. D o m m e r's Vorlesungen sind sehr besucht.

Leipzig. Vorigen Donnerstag fand das jährliche C o n c e r t z u m B e s t e n d e s O r c h e s t e r - P e n s i o n s f o n d s im Gewandhaus statt. Auf das Programm dieser Concerte hat die »Concertdirection« keinen directen Einfluss, sondern es wird von dem musikalischen Ausschuss des Verwaltungsraths des Orchester-Pensionsfonds zusammengestellt. Daher erklärt sich der oft ganz abweichende Charakter dieser Productionen: man möchte begreiflich möglichst viel Geld einnehmen und trachtet daher nach möglichst pikanten Concertnummern, wobei im Gewandhaus sonst ausgeschlossene Richtungen hervorgesucht werden. So voriges Jahr das Liszt'sche Gretchen, dieses Jahr die Harold-Symphonie von Berlioz, das Viola-Solo gespielt von Herrn David. Wir haben unsere Meinung über Berlioz und über diese »Symphonie« oft genug ausgesprochen, als dass wir nochmals darauf zurückzukommen brauchten. Dass Berlioz ein geistreicher Orchestercomponist ist, haben wir nie in Abrede gestellt, es fehlt nur eine Kleinigkeit: S c h ö n h e i t, N a t u r, E i n h e i t, W ä r m e. — Eröffnet wurde das Concert durch C. Reinecke's Ouvertüre zu seiner neuen Oper »König Manfred«, die sich einer besonders beifälligen Aufnahme erfreute. Am auffallendsten geschickt operirt Reinecke mit den Klangfarben, die er in eminenter Weise zu benutzen versteht. In der Erfindung erscheint er nicht selbständig genug, die Ouvertüre enthält Partien, die ganz aus Schumann'schem Holz geschnitzt sind, dagegen ist die Behandlung der Form wieder eine den feinsinnigen Künstler offenbarende — Schatten, Lichter und Uebergänge sind mit grosser Berechnung angewendet. — Die Virtuosen des Abends waren Herr T a u s i g und der Violoncellist Herr D a v i d o f f aus Petersburg, früher Mitglied unsers Orchesters und bei unserm Publicum noch in bestem Andenken stehend. Herr Tausig, dessen Bravour im beständigen Zunehmen scheint, spielte diesmal S. Bach's D moll-Toccate in einer eigenen, alle Noten wo möglich dreifach verdoppelnden Bearbeitung, dann drei Stücke von Chopin (Nocturno Op. 62 I, Etude Op. 25 VI, Polonaise Op. 53), endlich noch die Don Juan-Phantasie von Liszt. Von den Chopin'schen Stücken schien uns die Etude die staunenswertheste und gelungenste Leistung. In der Polonaise spielte Tausig die Octaven-Stelle der linken Hand bedeutend schneller als das Tempo des Stücks es erheischt, was zwar bewundern liess, dass er sie dennoch herausbrachte, aber doch eigentlich die Sechszehntel verwischt erscheinen liess. Mit welchem Recht auf dem Programm bei der Don Juan-Phantasie die Bemerkung stand: »Auf allgemeines Verlangen«, möchten wir wohl wissen; vorläufig haben wir gegen solche — marktschreierische Unwahrheiten nur zu protestiren. Wenn gesagt worden wäre: auf m e h r s e i t i g e s Verlangen, so hätten wir dies *bona fide* hingenommen. Dass aber das Leipziger Concertpublicum eine Don Juan-Phantasie »allgemein« verlangte, ist eine Beleidigung desselben, die wir selbst in dem Fall als solche aufrecht erhalten würden, wenn das im Gewandhaussaal damals versammelte Publicum Herrn Tausig zwanzigmal herausgerufen hätte (in Wien fand Rubinstein diesen Winter mit derselben Phantasie in einem grossen Concert entschiedene Ablehnung!). — Herr D a v i d o f f endlich spielte eine eigene Composition: zweites Concert (A-moll) mit Orchester, das von sehr gutem Geschmack zeugt und namentlich für einen Musiker, der blos für sein Instrument schreibt, von recht guter Factur ist — und eine Phantasie mit Pianoforte von Servais. Als Virtuose möchte Herr Davidoff dem seinerzeit so gefeierten Servais nichts nachgeben, die Fertigkeit und Sicherheit seiner Passagen ist erstaunlich; dabei die Cantilene äusserst zart und geschmackvoll, und das Ganze macht doch einen solideren Eindruck. Seine Leistungen fanden lebhaften Beifall.

Feuilleton.

Kurze Nachrichten.

Ein in B e r l i n am 19. Febr. stattgefundenes Concert des königl. D o m c h o r s brachte: *O magnum mysterium* (8chörig) von A. Scarlatti, *Graduale* für Männerstimmen von Orl. Lassus, *Crucifixus* (8-stimmig) von A. Caldara, Sopran-Arie aus der Matthäuspassion (»Aus Liebe«) von S. Bach, 8stimmiger Choral von C. Mathäi, Motette von Christoph Bach, Arie »Höre Israel« aus Elias von Mendelssohn, Motette von M. Hauptmann, Psalm 31 von Nicolai. — Ebendaselbst fand am 22. Februar eine Soirée des B a c h - V e r e i n s statt, in welcher zwei Cantaten des Meisters »Brich den Hungrigen dein Brod« und »Es ist dir gesagt, Mensch«, dann eine Motette von Palestrina und Arien und Gesänge von Bach, Mendelssohn und Rust zur Aufführung kamen. — A. L a n g e r t's Oper »Die Fabier« wurde am 19. Febr. mit äusserlich gutem Erfolg aufgeführt. Die Kritik theilt nicht durchweg die Ansicht des Publicums, wenigstens ist es schwer sich eine gute Vorstellung von der Musik dieser Oper zu machen nach dem, was z. B. Otto Gumprecht in der Nationalzeitung sagt, wovon wir den Lesern die Hauptsätze mittheilen werden.

Das 4. philharmonische Concert in H a m b u r g war besonders interessant durch Novitäten und durch die Mitwirkung Stockhausen's und Brahms'. Die erstern waren Em. Bach's D- und Volkmann's D moll-Symphonie. Brahms spielte mit ausserordentlichem Beifall Beethoven's G dur-Concert und Schumann's symphonische Etuden; Stockhausen sang dieselben Stücke, die er diesen Winter in Leipzig und Berlin zum Besten gab: Arie aus Euryanthe und Lieder von Schubert.

Die »Signale« bringen folgende Notizen: In Folge von L a c h n e r's Ruhestand ist Herrn v. Bülow die Leitung der Academieconcerte in München angetragen worden, derselbe hat den Wunsch ausgesprochen sich mit Herrn Kirchenmusikdirector W ü l l n e r in die Direction zu theilen. — Die Pianistin Frl. M e h l i g wird in Wien im nächsten philharmonischen Concert sich hören lassen. — Hr. F e l i x D r a e s e k e ist als Lehrer am Conservatorium der Musik in München angestellt worden. — Das Conservatorium der Musik in L e i p z i g begeht am 2. April die Feier seines 25jährigen Bestehens und ladet hierzu die ehemaligen Zöglinge, sowie andere Freunde und Gönner des Instituts ein. Es findet am Festtag eine musikalische Aufführung und am Vorabend zwanglose Zusammenkunft in einem noch zu bestimmenden öffentlichen Local statt.

Digitized by Google

An Herrn W. Tappert in Berlin.

Sie haben in Ihrem jüngst erschienenen Buch, betitelt: Musikalische Studien, S. 186, einen Satz aus Hauptmann's »Natur der Harmonik und Metrik« lächerlich zu machen gesucht, indem Sie vermuthen, dass sich entweder der Verfasser dieses Werks »einen kleinen Spass« durch den Ausspruch: »die melodische Folge als Zusammenklang gesetzt, ist die Dissonanz«, gemacht habe, oder der »leichtsinnige Setzer« hätte einen »schlechten Witz« machen wollen. Sie fügen auch noch die Bemerkung hinzu, dass man so etwas in Deutschland schon wagen könne.

Sie haben sich also nicht entblödet, einen Mann zu beschimpfen, welcher der deutschen Nation ein Werk geschenkt, das die bedeutendsten Männer in der musikalischen Wissenschaft mit Bewunderung erfüllt hat. Ich will Ihnen nur einen hierauf bezüglichen Ausspruch von Dr. Ambros anführen, er lautet: »Was Consonanz, was Dissonanz sei, wurde lange genug gesucht und geprüft, und dass Dissonanz nicht so viel sei als »Uebelklang« und was sie sei, hat eigentlich erst neuerlich Hauptmann in seinem classischen Werk (Die Natur der Harmonik und Metrik, S. 42 und 74) zur Evidenz dargestellt.« (Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart, S. 187.) Wenn Sie nun den von mir (aus Hauptmann's Harmonik S. 74) angeführten Satz für einen schlechten Witz des leichtsinnigen Setzers halten, so müssen Sie auch den unmittelbar darauffolgenden dafür ansehen. Er lautet: »Wenn auf den Ton *C* in der C-Durtonart der Ton *e*, *F*, *G* oder *a* folgen sollte, so nennen wir das in dem hier beabsichtigten Sinn nicht eine melodische Folge, indem jeder dieser verschiedenen Töne mit *C* immer ein Dreiklangsintervall, in directer oder versetzter Lage, bildet, und damit wesentlich harmonische Bedeutung zu ihm hat. Als wesentlich melodisches Intervall wird denn nur die Secund, auf- oder absteigend, gelten können, und zwar in der Folgebedeutung, wie wir sie bei der Tonleiter haben kennen lernen.« —

Zu Ihrer Ehre nehme ich an, dass Ihre Kenntnisse auf dem Gebiet der musikalischen Theorie zu mangelhaft sind, um diesen Hauptmann'schen Satz verstehen zu können.

Dresden. Wilhelm Rischbieter.

ANZEIGER.

[39] **Crefelder Liedertafel.**

Die **Dirigenten-Stelle** unseres Vereins, mit der ein fixes Jahres-Einkommen verbunden ist, wird Anfangs März vacant. Reflectirende belieben ihre schriftlichen Anmeldungen an den unterzeichneten Vorstand zu Händen des Herrn **Wilh. van Kempen** zu richten, welcher jede nähere Auskunft ertheilt.

Crefeld, den 26. Februar 1868.

Der Vorstand der Crefelder Liedertafel.

[40] Soeben erschienen in meinem Verlage:

SONATE
in Gmoll
für Pianoforte
von
Felix Mendelssohn Bartholdy
Op. 105.
Preis 1 Thlr.

SONATE
in Bdur
für Pianoforte
von
FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY
Op. 106.
Preis 1 Thlr.

Leipzig, den 26. Februar 1868.

J. Rieter-Biedermann.

[41] In meinem Verlage erschien soeben:

AVE MARIA
für
Sopran Solo
und
weiblichen Chor
aus der unvollendeten Oper:
Loreley
von
Felix Mendelssohn Bartholdy.
Op. 98. Nr. 2.
Nr. 27b der nachgelassenen Werke.

Partitur Preis 15 Ngr.
Clavierauszug 15 Ngr. **Orchesterstimmen** 15 Ngr.
Chorstimmen: Sopran I, II à 1¼ Ngr.

Leipzig, den 3. März 1868.

J. Rieter-Biedermann.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 11. März 1868. **Nr. 11.** III. Jahrgang.

Inhalt: A. v. Dommer's Handbuch der Musikgeschichte (Schluss). — Musikleben in München. — Uebersicht neu erschienener Musikwerke. — Berichte aus Wien und Leipzig. — Feuilleton (Kurze Nachrichten). — Anzeiger.

A. v. Dommer's Handbuch der Musikgeschichte.

(Von den ersten Anfängen bis zum Tode Beethoven's, in gemeinfasslicher Darstellung. 607 Seiten. Leipzig, Grunow, 1868.)

(Schluss.)

Das 17. Capitel ist »Bach und Händel« gewidmet, als denjenigen deutschen Meistern, »deren künstlerische Thaten die Bestrebungen der voraufgehenden Epochen zur endgültigen Erfüllung brachten und der Musik unseres Vaterlands das seitdem von ihr behauptete Primat sicherten.« Der Verfasser giebt zuerst die bekannten biographischen Nachrichten über Bach und Händel in Kürze wieder und parallelisirt dann ihre menschliche und künstlerische Eigenart und Wirksamkeit. »Die Richtung Beider ging auf die Verwirklichung der höchsten Kunstideale, aber so verschieden ihr Wesen war, so abweichend wurden auch ihre Bahnen — für uns ein glücklicher Umstand. Denn nun haben wir an Stelle zweier einander bekämpfenden Nebenbuhler, zwei sich ergänzende Naturen vor uns, gleichsam die Einheit des Genius der Tonkunst, zu mächtig, um in einem menschlichen Geist Raum zu finden, in einer Zweiheit von Gestalten, welche auch da, wo sie in demselben Kunstfach sich begegnen, in ihrer Art und Erscheinung zwar getrennt, in ihren letzten und höchsten Absichten aber eng mit einander verbunden sind.« Der Verfasser wird beiden Meistern gerecht, indem er jedem die Erfüllung seiner besondern Mission zu hohem Ruhm anrechnet und semit die Klippe vermeidet, welche Voreingenommenheit für den einen oder andern so eft ein Hinderniss für gerechte Beurtheilung Beider werden lässt. Er betrachtet sie und ihre Werke so zu sagen aus der Vegelschau einer grossen Kunstansicht, die allem Schönen gerecht zu werden im Stande ist. Freilich war der Raum zu beschränkt, um auf das Detail ihres musikalischen Stils näher einzugeben und dadurch dem der Kunst Näherstehenden Belehrung zu bieten. Mit der Lösung dieser Aufgabe könnte allein ein Buch gefüllt werden. — Im Verlauf seiner Darstellung kommt der Verfasser auch auf die neuern (und ältern) Orchester-Bearbeitungen der Werke Händel's und Bach's zu sprechen und nimmt gegen dieselben eine ablehnende Stellung ein, indem er Clavier und Orgel als einzig berechtigte Mittel der Ausfüllung bezeichnet. — Das Capitel schliesst mit einer Aufzählung der Schüler und Söhne Bach's und mit der Aufzeigung des nach beiden Meistern auch in Deutschland eintretenden Verfalls der Kirchenmusik.

Die Oper harrte nach dem Frühern noch ihrer Vollendung. Das vorletzte (18.) Capitel (S. 508—554) enthält diejenigen Mittheilungen, welche sich auf die Geschichte der höchsten Entwicklung dieser Kunstgattung beziehen und ist überschrieben: »Die deutsche Operette. Gluck — Mozart.« In Deutschland entstanden »nach einander drei Richtungen, nach welchen hin die deutsche Oper sich entfaltete. Zwei derselben nahmen hinsichts der Formen und Gestaltungsweise Fremdländisches zur Grundlage, die dritte ist auch ihren Vorbedingungen und ihrem Apparate nach wesentlich deutsch, wiewohl fremdländische Anregungen anfangs auch hier mit im Spiel sind. Jene beiden ersten Richtungen sind durch Gluck und Mozart bezeichnet, diese dritte durch das deutsche Singspiel und die deutsche kemische Oper.« Der Verfasser erläutert diesen Satz mit Beziehung auf die italienische Oper, schildert zuerst die Bewegungen auf dem Gebiet der Operette durch A. Hiller, Dittersdorf, Winter, Reichard u. A., endlich durch Mozart, durch welchen die kemische Oper »auf ihre Höhe geführt werden« ist; denn »seine Kemik ist eine unvergleichlich feinere und höhere als die des Dittersdorf und Genossen, in deren Opern das stark Karikirte und Possenhafte eine grosse Rolle spielen . . . . einen Leporello oder Osmin hat es vor und neben ihm nicht gegeben und nach ihm auch nicht wieder.« Indess verlor die komische Oper bald den Boden unter den Füssen, »die Naivetät und Unbefangenheit gingen verleren, Leben und Kunst wurden zu ernsthaft.« In der neuesten Zeit beweist die Aufnahme, welche Operetten und »Opern« von Offenbach finden, »dass die Fähigkeit, das Komische vem Gemeinen zu unterscheiden, unserm heutigen Theaterpublicum ganz abhanden gekommen ist.«

Digitized by Google

Das ernste Musik-Drama war während jener Entwicklung der deutschen Operette Gegenstand der Reformpläne Gluck's geworden. Der Verfasser erzählt seine Lebensgeschichte und die Entwicklung seines Künstlergangs. Seinem hohen Streben vollauf Gerechtigkeit zollend, erkennt er doch, dass die Tonempfindung Gluck's »nur eine secundäre war. Hätte er die Fülle von Musikgedanken und den Gesangreichthum eines Mozart besessen, so stünde er in der Oper auf unerreichbarer Höhe. Aber Mozart's Operngestalten sind musikalisch-dramatisch geboren, Gluck's Charaktere sind poetisch-dramatisch erzeugt und nur musikalisch gefärbt oder durch Musik höher belebt.« Der Verfasser führt die Parallele zwischen Beiden weiter, geht dann auf die einzelnen Werke Gluck's näher ein, erzählt den Kampf der Gluckisten und Piccinisten in Paris, verfolgt den Einfluss Gluck's auf spätere Operncomponisten, wie Johann Christoph Vogel, Salieri, Méhul, Cherubini, Spontini, und widmet dann sogleich Cherubini einige Seiten, besonders auch sein 8stimmiges *Credo* hervorhebend. Als letzten Ausläufer der französischen Oper erwähnt er dann auch Meyerbeer, demselben eine kurze aber sehr zutreffende Charakteristik widmend. Dann kehrt er zu Mozart zurück und sagt: »Gluck's Oper, wiewohl hinsichts ihres Gleichgewichts zwischen Wort und Ton und ihrem Werth als Musikdrama hoch über der italienischen und französischen stehend, liess doch nach Seiten des Musikalisch-Kunstmässigen immer noch eine bedeutende Steigerung zu; in dieser Hinsicht war ein Schritt über Gluck hinaus nicht nur möglich, sondern, wenn die dramatische Tonkunst ihrem ganzen Umfang nach sich erfüllen sollte, auch nothwendig, und derjenige, der ihn that, W. A. Mozart, folgte jenem Meister auf dem Fuss.« Nachdem der Verfasser auch dieses Meisters Entwicklungsgang kurz geschildert, charakterisirt er ihn dadurch näher, dass er zuerst seine Verdienste als Kirchencomponist abwägt (die der Verfasser nicht sehr bedeutend findet), dann ihn mit Gluck und (persönlich) mit Händel parallelisirt, wobei sich herausstellt, dass Mozart seiner ganzen Natur nach auf die Oper hingewiesen und berufen war, gerade diesen Zweig der Kunst zu hoher Vollendung zu bringen. Der Verfasser giebt dann eine Uebersicht der Entwicklung Mozart's in seinen Hauptopern und schliesst das Capitel mit einer kurzen Uebersicht der mittlerweile zur Bedeutung gelangten oder gelangenden italienischen Operncomponisten bis zu Rossini.

Die durch Mozart, Haydn und Beethoven zur Ausbildung gelangte Instrumentalmusik ist Gegenstand des letzten (19.) Capitels (S. 555 bis Schluss). Der Verfasser findet, dass die Instrumentalmusik als reine Musik schon durch S. Bach zur höchsten Stufe gelangt war; die fernere Geschichte derselben sei nur die allmälige Erfüllung der Aufgabe: die frühere »objective Hingabe an den Ton und seinen naturmässig ihm innewohnenden allgemeinen Poesie- und Stimmungsgehalt, dem Streben nach einem concretern und durch die künstlerische Subjectivität stärker gefärbten Inhalte zu opfern.« Lassen wir den Verfasser hier das Nähere selbst sagen:

Von Joseph Haydn aufsteigend zu Beethoven, wird das Verlangen der Instrumentalmusik nach sprechenderm und lebhafterm Ausdruck und grösserer Mannigfaltigkeit der Gestaltung immer dringender, bis sie endlich ganz erkennbar danach ringt, einen über den rein kunstmässigen Ton- und Stimmungsgehalt hinausgreifenden dichterischen Inhalt uns verständlich zu machen, eine in einem bestimmten Gefühlsgang sich bekundende poetische Idee mittelst Analogie durch die Tonbewegung zur Anschauung zu bringen. Dem Tonwerk liegt also in diesem Fall ein mit psychologischer Folgerichtigkeit geordnetes inneres Erlebniss zu Grunde, welches mitzudurchleben es den Hörer veranlassen will; die Instrumentalmusik will nicht mehr blos absichtsloser Ausdruck einer unaussprechlichen Stimmung sein, sondern Darstellungsmittel für concrete Gefühle und Erlebnisse der Seele — selbstverständlich ohne die von ihrer Naturbestimmung gezogenen Grenzen, über welche hinaus sie blosse Malerei oder Programmmusik wird, zu verletzen; dass der einem solchen Instrumentalwerke unterliegende Ideengang nur geahnt und ebenso wenig aus der Musik mit Worten herausdemonstrirt werden kann wie der reine Stimmungsgehalt anderer, einer solchen dichterischen Unterlage ermangelnder Tonstücke, braucht kaum noch erinnert zu werden. Aber auch schon dieses wenngleich nur ahnende Miterleben verleiht dem Tonwerk eine, jenes rein musikalische Stimmungsbild weit überwiegende Bedeutung, indem es mit letzterm nicht nur die gleichen rein kunstmässig musikalischen Eigenschaften gemein haben kann, sondern durch die bewusste dichterische Absicht eine noch höhere Geltung gewinnt, und dem Gefühl des Hörers eine bestimmte Richtung giebt, ohne die freie Mitthätigkeit seiner Vorstellungskraft und Phantasie zu beschränken. Hiermit hat bekanntlich die Instrumentalmusik unter Beethoven ihre Höhe erreicht; bis dahin war aber noch eine gute Strecke zurückzulegen.

Weiter erzählt der Verfasser die Entstehung der Sonaten- und Symphonieform, wobei die besondern Verdienste um dieselbe, welche der Italiener Sammartino und die Deutschen Stamitz und Cannabich, sich erworben, hervorgehoben werden; er bezeichnet die besondern Vorzüge dieser cyklischen Formen näher und führte ihre Geschichte von Ph. E. Bach bis herauf zu Beethoven. Ueber jenen spricht er sich dahin aus, dass sein Verdienst eben in der Anbahnung einer neuen Epoche der Instrumentalmusik, namentlich des Clavierspiels und der Claviercomposition, besteht, dass er sonst ziemlich einseitig war, namentlich im Vocalsatz nichts Hervorragendes leistete.

Zu J. Haydn übergehend, sagt der Verfasser:

Auch Haydn's Stärke lag in der Instrumentalmusik; seine Opern hat er selbst viele Jahre überlebt, in seinen Kirchenmusiken schwamm er mit dem Strom der Zeit, sie sind nach unsern heutigen Begriffen vorwaltend doch gar zu gemüthlich. Sein Oratorium verhält sich zum Händel'schen wie ein angenehmer Garten mit heitern Wiesen, muntern Bächen und schattigem Gebüsch, zum Eichenwald und Hochgebirge; wiewohl die den Uebergang zum sogenannten weltlichen Oratorium bildende Schöpfung, zum Theil auch die schon ganz auf dieser Seite stehenden Jahreszeiten, noch heute im vollen Glanz ihrer Jugendfrische strahlen, und in ihrer Ursprünglichkeit und Naturkraft und ächt deutschen Haltung der Graun-Telemann'schen Richtung einen guten Theil ihres Bodens entzogen. Die sym-

Digitized by Google

phonischen Instrumentalformen lagen, als Haydn auftrat, schon in festern Contouren vor, so dass er ihre weitere Entwicklung von innen heraus beginnen konnte; und das that er in solchem Umfang, dass man ihn ihren eigentlichen Schöpfer nennen kann, ohne die vorbereitenden und mitwirkenden Einflüsse Anderer zu übersehen. Aber weit über diese hinausgreifend, klärte, ordnete und vermannigfaltigte er die Form mit genialer Vielseitigkeit, befähigte sie zur Aufnahme des verschiedenartigsten Inhalts, verhalf der künstlerischen Individualität zu einer freien Aussprache durch die Instrumentalmusik, und bereicherte diese dadurch mit einer ungemeinen Fülle ganz neuer Gestaltungen. Eins seiner Hauptverdienste ist die Ausbildung der freien thematischen Arbeit, dieses hochwichtigen Mittels der einheitlich-mannigfaltigen Gedankenentwicklung. . . . . Man weiss, welch eine Fülle lebendiger und verschiedenartiger Tongebilde schon bei Haydn aus einem oft nur ganz unscheinbaren Motivkeime emporwächst, wie sie im lebhaften Gestalten- und Farbenwechsel auf- und niedertauchen, sich ergänzen, durch Contraste erhellen, im muntern Spiel der Laune und des Scherzes sich trennen und begegnen, Empfindungen der Trauer und des Schmerzes mit tröstlicher Ahnung kommender Freude durchweben — immer aber, ungeachtet der abweichendsten Bildung und des verschiedensten Ausdrucks, den stofflichen Zusammenhang mit dem Grundgedanken deutlich erkennen lassen. Man weiss, auf welche Höhe Beethoven diese Kunst gebracht hat, darf aber nicht vergessen, in welchem Umfang Haydn ihr Vorbildner ist. Und zwar fast mehr noch durch seine Streichquartetten, als durch seine Symphonien. . . . . Ueber die Form und instrumentalen Darstellungsmittel ist Haydn im höchsten Grad Meister und an Freiheit in Handhabung derselben unübertrefflich. Das zeigen neben den Quartetten auch seine reizenden Claviertrios, und nicht minder seine Claviersonaten, welche man jetzt erst wieder nach ihrem Werth zu schätzen anfängt, und worin er an Originalität, Lebhaftigkeit der Phantasie, und kunstfreier Mannigfaltigkeit der ganzen Gestaltung, Mozart nicht selten voransteht und direct auf Beethoven hinweist. Nicht minder reich, klar und erfrischend sprudelt in seinen Symphonien überall der lebendige Quell einer ächt ursprünglichen Genialität. Doch noch nicht stark erregte innere Zustände, grosse Leidenschaften und hohe Ideen finden wir in ihnen dargestellt; durch seine ganze künstlerische Organisation sah Haydn überhaupt mehr auf ein heiteres, angenehmes, wiewohl stets sinnvolles Spiel mit den Empfindungen sich hingewiesen, als auf ein tiefes Sichversenken in die innersten Geheimnisse des menschlichen Herzens, und die Lösung der grossen Probleme unseres zeitlichen und ewigen Daseins. Hierauf ging die ganze damalige Instrumentalmusik noch nicht aus, und auch die Symphonie hatte noch nicht den bedeutenden ideellen Gehalt, wie nachher unter Beethoven, sondern war mehr noch ein allgemein sanft, ruhig, ernst gehaltenes, insbesondere aber lebhaft, munter und glänzend bewegtes und gefärbtes Stimmungsbild.

Mozart weist der Verfasser dann eine »mehr vermittelnde Stellung« zwischen Haydn und Beethoven an. Ohne den Werth seiner instrumentalen wirklichen Meisterwerke zu unterschätzen, scheint er doch der Ansicht, dass die übergrosse Mehrzahl seiner einschlagenden Werke jetzt als veraltet bezeichnet werden kann, was bei den Opern keineswegs der Fall. Nach einem kurzen Ueberblick über die von Mozart und Clementi begründeten Schulen des Clavierspiels (Hummel als Schüler des erstern, Cramer, Berger, Klengel, Field als Schüler des zweiten genannt) und über die Violinistenschulen (Locatelli, Viotti; Kreutzer, Rode, Baillot, Lafont; Spohr, Romberg u. A.), wendet er sich nun zu **Beethoven**. Nach den biographischen und bibliographischen Aufzeichnungen folgt eine Charakteristik, der wir Folgendes entnehmen:

Nach ihrer idealen und formalen Seite hin hat Beethoven die Instrumentalmusik erfüllt; es sind nach ihm wohl Schritte seitwärts und nach anderer Richtung hin versucht, aber keiner hat auf seine Höhe oder über ihn hinaus geführt. Soviel man von seinem »titanenhaft gewaltsamen Zersprengen der Form« mit unklarer Bewunderung auch gesprochen hat, so kann davon doch nur die Rede sein in manchen Werken der letzten Periode, worin seine Phantasie ihre volle Klarheit im Schauen und Gestalten nicht mehr bekundete. Sonst war seine Entwicklung eine eben so naturgemässe wie die anderer grosser Genien, und in seiner ganzen ersten Periode sowie hie und da auch später ist noch sehr deutlich erkennbar, wie hoch er seine nächsten Lehrmeister, Haydn und vorzugsweise Mozart, in Ehren hielt. Dass aber das in ihm wogende Meer von Ideen und Gestalten ein um so viel gewaltigeres Tönen erzeugte und die frühern Grenzen um so viel weiter überfluthete, als es unermesslicher war und seine Wellen höher gingen, war nur eine naturgemässe Bethätigung der Macht seiner künstlerischen Persönlichkeit, die das Maass auch ungewöhnlicher Menschen- und Künstlergrösse immer noch um Hauptеslänge überragte. In beiden Hinsichten erscheint er gleich ehrfurchtgebietend. . . . . Durch die ganze Art seiner künstlerischen Begabung war Beethoven entschiedener als irgend ein Meister vor ihm auf die Instrumentalmusik hingewiesen. Zur Oper fühlte er sich wenigstens nicht so unwiderstehlich gedrängt, besonders aber war sein Kunstgefühl zu streng, tief und rein, als dass er mit einem nicht auf den Höhen des Daseins sich bewegenden Stoffe sich hätte abgeben mögen. Einen solchen ihm völlig zusagenden fand er nur einmal, in der Leonore (Fidelio, 1804/5) — immer noch ein Glücksumstand, dem das deutsche Volk das edelste und idealste Werk dieser Gattung, dessen es sich rühmen kann, zu danken hat. Zur Kirchenmusik trat er nur vorübergehend in Beziehung, worüber nachher noch ein Paar Worte, und dem Oratorium hat er keinen Vorschub geleistet; sein einziges, Christus am Oelberge (1800) ist ein schwaches, den Oratorienstil mit dem theatralischen verwechselndes Werk, und er selbst erkannte es später auch dafür. . . . . Die Instrumentalmusik aber war und blieb sein ihm angeborenes Organ, hierin konnte er frei gestalten, was in den Tiefen und auf den Höhen menschlicher Empfindung und Vorstellung sich bewegte, hier fand er die stärkste, eindringlichste und formenreichste Sprache für alles Edle, Sinnvolle und Erhabene, was Gefühl und Phantasie der Menschheit bewegt. So grosse Rechte seine individuelle Subjectivität dabei auch in Anspruch nimmt, so durfte sie dies doch, da sie mit der allgemein menschlichen im Einklang stand, ausgenommen in manchen seiner letzten Werke, in denen sie immer tiefer in ihre eigenen Geheimnisse sich versenkte und vom Boden der Allgemeinheit sich zurückzog. Aber selbst in diesen Werken finden sich noch immer Züge von jener, in Beethoven's früherm Schaffen überall auftauchenden ächten Popularität, welche den Satz rechtfertigen, dass die wahrhaft grossen Kunstmeister immer gestrebt haben, das ewig Wahre und Gültige im menschlichen Dasein nicht durch einseitige Beziehung auf die Besonderheiten der eigenen Natur zu trüben und zu verunklären, sondern kraft ihres Genies gerade zu erhellen und in den endgültig allgemeinsten Ausdruck zu fassen. Dass seine Instrumentalwerke Dichtungen in Tönen sind, beweisen nicht allein diejenigen, worin er offenbar einen vorher überlegten und fertig gemachten poetischen Plan gestaltet hat, wie die Eroica, Cmoll- oder 9. Symphonie; sondern auch eine lange Reihe anderer lassen empfinden, wiewohl nicht mit Wor-

Digitized by Google

ten erklären, dass es darin nicht blos um ein bedeutsames reines Tonbilden und den unwillkürlichen Ausdruck einer unbestimmten Stimmung sich handelt, sondern dass hier Gefühle und Vorstellungen veranschaulicht werden sollen, welche in ihrer Gesammtheit einen geschlossenen innern Hergang ausmachen, wobei nun die cyklischen Formen auch eine allseitige Erweiterung und die höchste Entwicklung fanden. . . . .

Nach den 6⅔ Seiten, die das Buch dem Meister Beethoven widmet, gedenkt der Verfasser noch einiger neuern Meister, die mit Beethoven wenigstens noch als Zeitgenossen wirkten: Franz Schubert, »der Schöpfer des modernen deutschen Lieds«, hat »unsern Concertsälen doch auch durch seine Instrumentalwerke einen unverwelklichen Schmuck verliehen« und steht selbst neben Beethoven, wenn auch durch ihn angeregt und ihm häufig nachbildend, selbständig da. Was seinen Liedern als minder erfreuliche Eigenschaft anklebt, sind die häufig werthlosen Texte und mitunter auch der Mangel an Selbstkritik. Nach beiden Seiten blieb es seinen Nachfolgern, unter denen der Verfasser Mendelssohn, Schumann und Franz namhaft macht, überlassen »kritischer zu Werke zu gehen und im Einzelnen zu ordnen und durchzubilden, woran der Strom seiner Phantasie vorübergerauscht war.«

Indem der Verfasser sich nochmals zu den neuesten Leistungen auf andern Gebieten, und namentlich auf dem der Kirchenmusik und des Oratoriums zurückwendet, kommt er im Verlauf auch auf Beethoven's Kirchenmusik und speciell auf die grosse Messe in D zu sprechen, die er mit Bach'scher Kirchenmusik parallelisirt. Andere Kirchen- oder Oratorien-Componisten werden noch in Kürze behandelt, wie Fasch, Fr. Schneider, B. Klein, Spohr, M. Haydn u. s. w., ohne aber Mendelssohn zu berühren. Zur Oper sich wendend, zeigt der Verfasser, dass mit Beethoven's »Leonore« die eigentlich classische Oper, die es mit der Darstellung wirklich menschlicher Zustände zu thun hat, abgeschlossen war und nun die romantische kommen musste:

Mährchen und Sage mit ihrem reichen und geheimnissvollen Phantasieleben, gehüllt in das alterthümliche Gewand vergangener Jahrhunderte; die Geisterwelt mit ihren freundlichen und unheimlichen Erscheinungen von Elfen, Feen, Gnomen, bösen Dämonen; das Wald- und Naturleben mit seinen das Gemüth erfüllenden Zaubern etc. boten der Oper nun Stoffe dar, welche nicht nur eine Fülle von Poesie in sich bargen, sondern auch speciell in der deutschen Empfindungsweise einen lebhaften Nachklang erweckten. Freilich stand diese Zauberwelt mit der realen in einem schwer zu versöhnenden Zwiespalt, es war doch nur ein Scheinleben, in welches man durch künstliche Erregung der Einbildungskraft sich hineinversetzte; weit davon entfernt, die Conflicte in unserm Dasein zu lösen, trug die Romantik vielmehr dazu bei, dieselben zu verschärfen, indem einer durch jene übersinnlichen Wundererscheinungen erregten und erfüllten Empfindung und Phantasie, der Blick in's wirkliche Leben sich verdunkeln und die Erkenntniss und Würdigung seiner wahren Bedeutung vollends sich verschliessen musste. Während man der Alltäglichkeit sich entziehen wollte, ohne die Stärke zu besitzen, um zu den Höhen des Daseins empordringen zu können, verfiel man in's entgegengesetzte Extrem, indem man in eine zwar weit poesiereichere, aber den höhern Lebensidealen und Interessen der Menschheit nicht minder fern liegende Scheinexistenz sich flüchtete.

Vermochte demnach die romantische Oper eine ähnliche Bedeutung wie die Kunst Mozart's und Beethoven's nicht zu gewinnen, so schliesst das nicht aus, dass manches schöne und schätzenswerthe Product hervorgebracht wurde, und der Verfasser gedenkt im Folgenden Spohr's, C. M. v. Weber's und Marschner's, als der drei Hauptvertreter der romantischen Oper. Sodann reiht er den Romantikern noch Mendelssohn und Schumann an, ohne jedoch auf bestimmte Serien ihrer Werke oder sonst auf ihr Wesen näher einzugehen; denn »ihre Entwicklung und ihr Wirken gehören durchaus der Zeit nach Beethoven und der Gegenwart an,« mit welcher Zeit das Buch sich von vornherein nicht beschäftigen wollte. Der Verfasser schliesst mit einer kurzen allgemeinen Betrachtung über die Unsicherheit der Zukunft, hofft aber, »dass eine Kunst, welche ein so unmittelbarer Ausfluss des rein Menschlichen sei, nur mit der Menschheit selbst untergehen könne.« Beigegeben ist dem Buch noch ein Namen- und Sachregister, welches das Nachlesen über Einzelnes sehr erleichtert.

Musikleben in München.

ↄ Die Adventsaison des Jahrs 1867 war für unser Musikleben quantitativ eine der reichsten, deren wir uns seit vielen Jahren erinnern können. Sechs »Monstre-Symphonie-Concerte« des Herrn Bilse, ein Concert des Herrn Concertmeister Walter, fünf Concerte der musikalischen Academie, zwei Soiréen des Florentiner- und drei unseres hiesigen Quartetts, Händel's Herakles im Oratorienverein, zwei Concerte des Herrn Rubinstein und drei Beethoven-Abende von Herrn Dr. Hans v. Bülow waren für einen rechtschaffenen Münchener des Guten fast zu viel. Aber auch qualitativ konnte diesmal Jeder befriedigt werden, der sich das Gute, wo es sich findet, herauszusuchen versteht. Um mit den »Monstre-Concerten«, welche die Saison einleiteten, zu beginnen, wollen wir nur vorübergehend die Art und Weise, womit man die Capelle und die Direction des Herrn Bilse mit dem hiesigen Orchester und dessen Dirigenten zum Nachtheil der letztern verglich, als eine sich selbst richtende bezeichnen. Gleichwohl gestehen wir gern zu, dass die Bilse'sche Capelle die Bedenken, welche ihre marktschreierische Ankündigung hervorrief, schon durch ihre erste Leistung verschwinden machte. Das Streichquintett ist ganz trefflich bestellt; namentlich dürften die 6 Primgeiger und die 4 Contrabassisten jedem, auch dem hiesigen Orchester zur Zierde gereichen. Dazu versteht es Herr Bilse, durch gleiche Strichart, durch genaue Präcisirung der Stärkegrade, überhaupt durch eine militärische Exactheit in allen Punkten den Eindruck der absoluten Sicherheit hervorzurufen, mitunter auch ganz ausserordentliche, überraschende Wirkungen zu erzielen. Wäre diese äussere Technik einem höhern und überall ausreichenden Verständniss untergeordnet, so würden wir darin das Ideal einer Direction erblicken; so aber ist uns Herr Bilse doch nur als vortrefflicher Concertmeister erschienen. Der mehr als »polyglotte« Standpunkt, den er in seinen Programmen einnimmt — Haydn, Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Berlioz, Meyerbeer, Wagner und — Bilse theilten sich gewöhnlich darein — beweist uns hinlänglich, dass wir es mit seinem künstlerischen Verständniss nicht

Digitized by Google

allzu genau zu nehmen haben. Die Bläser sind im Ganzen den Streichern nicht ebenbürtig, daher der auffallende Unterschied im Erfolg derjenigen Werke, in welchen das Streichquartett, und derjenigen, in welchen die Blasinstrumente vorwiegend bedacht sind. So waren wir über den Vortrag von Cherubini's Anacreon-Ouvertüre und einer Haydn'schen Symphonie in G-dur überrascht und erfreut, über das Fis dur-Andante aus einem Quartett des letztern Meisters in Rücksicht der virtuosen Ausführung*) geradezu entzückt, während wir in Mendelssohn's Ouvertüre zum Sommernachtstraum und in dessen A moll-Symphonie Manches, was bei diesen Werken unerlässlich ist, vermissten, die Pastoralsymphonie endlich ganz verunglückt nennen mussten. Ein Curiosum in Bilse's Concerten war uns unter Anderm Hector Berlioz' »charakteristische« Ouvertüre »Carneval in Rom«. Ist die Ouvertüre wirklich charakteristisch, dann muss nach unserer Empfindung der Carneval in Rom — sehr langweilig sein.

Ueber das Concert des Herrn Walter, das wir zu besuchen durch Unwohlsein verhindert waren, wurde uns übereinstimmend versichert, dass der Erfolg wieder ein glänzender war und dass der Concertgeber namentlich mit Spohr's Gesangsscene (die doch in letzterer Zeit hier etwas abgespielt war) sein zahlreiches Publicum entzückte.

Die musikalische Academie eröffnete den Reigen mit einem Concert ausser Abonnement, in welchem sie Händel's Ode auf den St. Cäcilientag und Beethoven's Eroica gab. Ob erstere einfach nach der Originalpartitur oder mit theilweiser Benutzung der Mozart'schen Bearbeitung aufgeführt wurde, können wir uns nicht mehr entsinnen; die Orgel that (bis auf das wiederholte Steckenbleiben eines Tons) treffliche Dienste, die Solostimmen waren durch Frau Diez und Hrn. Vogl gut besetzt, und nur das Missverhältniss zwischen Chor und Orchester, in welch letzterm namentlich die 8 Contrabässe wieder viel zu stark hervortraten, that der Wirkung des herrlichen Werks einigen Eintrag. Angesichts der ewigen und von der Direction auch gebilligten Klagen über den zu schwach besetzten Theaterchor, zu dessen Herbeiziehung sich die Academie aus pecuniären Rücksichten ohnehin so selten wie möglich versteht, wäre es endlich an der Zeit, dass sich die vielen guten Dilettantenkräfte, welche München besitzt, zur Aufführung grosser Chorwerke vereinigten und der Direction der Odeonsconcerte zur Verfügung stellten — die Privatthätigkeit des Oratorienvereins kann hier nicht in Betracht kommen. — Ganz unübertrefflich und in wahrem Sinn künstlerisch vollendet war der Vortrag der Eroica, die denn auch auf alle Zuhörer — mit Ausnahme des Referenten der »Süddeutschen Presse«, welcher vergebens nach den »Seufzern des Helden«, nach »der Leichenblässe des Todes und andern wichtigen Ingredienzien suchte — ihren altgewohnten mächtigen Zauber übte. Die vier Abonnementconcerte brachten an symphonischen Werken: Nr. IV D-moll von Rob. Schumann, G-moll von Mozart, zwei Sätze der unvollendeten Symphonie H-moll von Fr. Schubert, Symphonie C-moll von Beethoven, Lachner's erste Suite (D-moll) und Ouvertüre, Scherzo und Finale von Schumann; ausserdem kamen die Ouvertüren zu den »Hebriden« und die »Trompeten-Ouvertüre« von Mendelssohn, Ouvertüre zu »Anacreon« von Cherubini, zu »Dimitri Donskoi« von Rubinstein und zu »Leonore« (Nr. I) von Beethoven; endlich ein Andante für Cello von Molique (Herr Müller) und das Concert in A-moll von Viotti (Herr Jos. Walter) zur Aufführung. Bezüglich der Mozart'schen Symphonie waren wir wie bisher auch diesmal mit dem zu langsamen Tempo des zweiten und dem zu schnellen des dritten Satzes nicht einverstanden; auch verträgt Mozart nicht überall die stets angewendeten acht Contrabässe, namentlich nicht an Stellen, wo er die Viols mit dem Bass gehen lässt, was in dieser Symphonie oft sehr auffällig zu Tage trat. Ausserdem erfreuten sich — wenn man nicht an unbedeutenden Einzelnheiten mäkeln will — sämmtliche Instrumentalwerke einer geistig durchdachten und technisch sichern Wiedergabe. So schien uns Schumann's geistvolle D moll-Symphonie vollkommen nach den Intentionen des Meisters zur Geltung gebracht — ein bedeutender Abstand gegen die Bilse'sche Auffassung! Nicht minder wurden die Schubert'schen Symphoniesätze mit der ihrer würdigen Feinheit ausgeführt. Dass dieses Werk, das so sehr das Gepräge des gottbegnadigten Genies trägt, ein Fragment bleiben musste, ist für die Tonkunst ein unersetzlicher Verlust; die Motive sind so fein erfunden, ihre Verwendung ist so geistreich, der harmonische Aufbau so kühn, so überraschend neu, dabei doch Alles so schön, dass wir unwillkürlich an einen Satz aus Corn. Nepos erinnert wurden, in welchem wir unser Urtheil über diese Musik zusammenfassen möchten: *In hoc natura, quid efficere possit, videtur experta.* Keinen erfreulichen Gegensatz zu dieser Novität bildete in demselben Concert die »Trompeten-Ouvertüre«. Wodurch sie zu diesem Namen gelangte, ist uns unbekannt, ebenso aber auch, wodurch sie sich das Recht der Aufführung an allen Orten erwarb, wenn nicht durch den Namen Mendelssohn. Gegen diesen wäre man aber unseres Bedünkens pietätvoller verfahren, wenn man die sehr breite aber desto weniger tiefe Arbeit, die der Meister gewiss selbst nicht hoch stellte, weder herausgegeben noch aufgeführt hätte. Lachner's D-moll-Suite, unstreitig eines der bedeutendsten Werke der Neuzeit, wurde mit Enthusiasmus aufgenommen, wie überhaupt dem in letzter Zeit vielfach und ungerecht angegriffenen Meister vom Publicum der Odeonsconcerte in ehrender Weise gehuldigt wurde. — Das Cello-Andante von Molique hat den grossen Vorzug, dass es die Lichtseiten des Instruments hervorhebt, ohne in die (bei dieser Literatur sonst gewöhnliche) virtuose Schalheit zu verfallen; Herr Müller spielte das hübsche Stück mit vieler Wärme. Herr Jos. Walter erfreute uns im Vortrag des Viotti'schen Concerts, dessen Finalsatz insbesondere auch heute noch von musikalischem Interesse ist, durch ein feinfühliges Vorkehren des graziösen Elements.

Die Gesangspiècen in diesem Concertcyklus waren mit verschiedenem Glück gewählt. In einer Arie aus Händel's »*Il trionfo del tempo*« mit obligater Violine (in E-dur) documentirte sich Frl. Mallinger zur Freude aller Händelverehrer als eine Sängerin, welche für die zartern Partien dieses Componisten wie geschaffen wäre. Eine Arie von C. M. v. Weber (*Sei tu sempre il mio tesoro*) bot ihr Gelegenheit, wieder einmal ihre Coloraturfertigkeit glänzen zu lassen; der Arie selbst können wir bei aller Hochachtung vor Weber nur den Werth einer guten Gelegenheitsmusik beilegen. Eine Bass-Arie (des Mephistopheles) aus Spohr's Faust blieb dadurch ohne Wirkung, dass die Hauptsache daran, das ihr vorangehende Recitativ weggelassen wurde. Ein Sopran-Duett von Lully konnte blos historisch interessiren, ein gleiches von Jos. Haydn (»Thyrsis und Nice«), das zwar mit einem reizenden Canon endet, hatte, als ganz dem Rococco-Kammerstil angehörig, kein viel besseres Schicksal; beide Gesänge wurden indess von Frau Diez und Frl. Ritter sehr schön vorgetragen. Die Wahl eines Duetts aus Haydn's »Orpheus und Eurydice« (von Fräul. Deinet und Frau Diez gesungen) können wir ebenfalls nur vergriffen nennen; — beiläufig bemerkt, war es wohl das Werk einer gütigen Vorsehung, dass diese Oper Haydn's nie auf die Bühne kam, von der sie durch die Gluck'sche sicher sogleich wieder verdrängt worden wäre. Cherubini's reizendes Schlummer-Terzett aus »*Blanche de Provence*« dagegen ver-

*) Dass wir im Allgemeinen mit der Ausführung von Streichquartetten in grosser Besetzung nicht einverstanden sind, versteht sich von selbst.

Digitized by Google

fehlte die bereits gewohnte Wirkung nicht. Auch zwei Quintette von Ferd. Hiller, »Wanderers Nachtlied« und »Die Lerchen«, welch letztere Frau Diez wieder recht wacker trillern liess, machten einen guten Eindruck.

Der Ruf der Vortrefflichkeit, welcher dem Florentiner Quartett voranging, hat sich auch hier auf's Glänzendste bewährt. Vor Allem dürfte der Primarius und Obmann des Quartetts: Herr Jean Becker, an Schönheit des Tons und absoluter Sicherheit seines Gleichen suchen; in der Auffassung der Meister nach ihrer grossen Individualität, wie auch in der detaillirten Ausarbeitung ihrer einzelnen Werke und Sätze hat er es bis zu jener Vollkommenheit gebracht, die nur das Eigenthum der höchsten musikalischen Bildung sein kann. Es ist nicht unsere Aufgabe und wäre auch bei so kurzer Bekanntschaft nicht möglich zu unterscheiden, inwieweit die übrigen Mitglieder des Quartetts ihrem Führer ebenbürtig sind: freuen wir uns vielmehr darüber, dass dasselbe von einem Geist durchweht und seine Vorträge wie von einem Individuum hervorgebracht scheinen. Diese Reinheit des Zusammenklangs selbst in den schwierigsten Verhältnissen, diese Deutlichkeit und Ruhe selbst in Fällen, wo gerade alle Stimmen mit heiklen Passagen beschäftigt sind, dieses richtige Hervorheben der dominirenden Motive und Zurücktretenlassen der Begleitungsfiguren, alles dies kann bei vorausgesetztem Talent nur durch eisernen Fleiss und consequentes Studium erreicht worden sein. An der Auffassung und Reproduction der Meister fanden wir in den Vorträgen der »Florentiner« nichts zu mäkeln, wir konnten nur mitempfinden und bewundern. Sie spielten in zwei Soiréen: Quartett G-moll von Haydn, D-moll Op. posthume von Schubert, Quartett in A Op. 132 von Beethoven, in C Nr. 6 von Mozart und das grosse in B Op. 130 von Beethoven; ausserdem gab Herr Becker auch bei uns die zweisätzige Sonate von Rust zum Besten (welche uns übrigens weniger im »Bach'schen« als im altitalienischen Stil geschrieben scheint). Wir könnten nicht sagen, von welchem dieser Vorträge wir am meisten glauben, dass er uns unvergesslich bleiben wird; wie wir uns während des Schubert'schen Meisterwerks dem Geist dieses Tondichters näher gerückt glaubten, was wir bei dem Mozart'schen Andante, was bei den letzten Quartetten Beethoven's empfanden, — all dies war uns ein sprechender Thermometer für den hohen Grad der Künstlerschaft, den unsere Florentiner erklommen haben müssen.

Die Leistungen unseres einheimischen Quartetts darum verkleinern zu wollen, wäre ungerecht und zeugte von einem falschen Standpunkt. Allerdings könnte man es von den Herren Walter, Closner, Thoms und Müller fast gewagt nennen, mit solcher Vollendung zu gleicher Zeit in die Schranken zu treten, zumal da Herr Walter heuer durch die zu seiner Kunstreise nöthigen Vorbereitungen abgehalten war, ausreichende Proben zu halten; es ist aber nicht zu vergessen, um wie viel leichter das Ideal des Quartettspiels von Künstlern zu erreichen ist, welche von keines Herren Dienst behelligt sich ausschliesslich mit dieser Aufgabe befassen, als von Orchestermitgliedern, welche Jahr aus Jahr ein alle Concert- und Theater-Proben und Aufführungen mitmachen müssen und kaum die Zeit erübrigen können, um dieser schwersten Kunstgattung genügend obzuliegen. Wenn daher unser Quartett unter diesen Verhältnissen das relativ Beste leistet — und dieses Zeugniss müssen wir ihm auch heuer unbedingt geben —, so wollen wir uns Dessen, was wir besitzen, freuen und hoffen, dass diese Künstler mit dem bisher bewährten Eifer fortfahren möchten, der Pflege der Kammermusik ihre bedeutenden Kräfte zu widmen. Ihr Programm war diesmal in drei Soiréen folgendes: Quartett in D-dur Op. 50 Nr. 49 von Jos. Haydn, in Es-dur Op. 10 Nr. 4 von Mozart, in C-dur Op. 59 von Beethoven, Quintett in G-moll von Mozart (mit Zuziehung eines Orchestermitglieds Herrn Rampftler), Sonate in D-dur für Clavier und Violine Op. 12 von Beethoven, wobei wir zum ersten Mal eine sehr talentvolle junge Pianistin aus Braunschweig, Frl. Helene Kruse, kennen lernten, Quartett in D-moll Op. posth. von Schubert, Es-dur Nr. 5 von Dittersdorf, C-moll Op. 17 Nr. 28 von Haydn und — Cis-moll Op. 131 von Beethoven. Letzteres war eine sehr rühmliche, das Quintett von Mozart und das Quartett von Dittersdorf ganz vorzügliche Leistungen. (Schluss folgt.)

Uebersicht neu erschienener Musikwerke.

Gesangs-Compositionen.

I. Opern.

Die »Opern« erscheinen heut zu Tage in Deutschland nicht dutzendweise, wir müssen den Plural unserer Ueberschrift sogleich in den Singular verwandeln und schreiben: Oper König Manfred von Carl Reinecke, Op. 93. Clavierauszug. (Leipzig, Breitkopf und Härtel.) König Manfred ist, wie bekannt, auf der Wiesbadner Bühne mit besonderm Beifall aufgeführt worden und wird demnächst in Leipzig in Scene gehen, weshalb eine eingehende Anzeige in d. Bl. wohl am passendsten nicht auf den Clavierauszug, sondern auf die scenische Darstellung zu basiren, und jener nur zu Auffrischung des Gedächtnisses und zum Anhalt für Notenbeispiele zu benutzen sein wird. Der Preis desselben ist 8 Thlr.

II. Geistliche Chorcompositionen.

Eine »Kleine Weihnachtscantate« für Sopran, Alt und Bass mit Pianofortebegleitung von J. B. André, Op. 81 (Offenbach, André) ist wohl für Kinder oder Schulen berechnet. Sie besteht aus drei kurzen Stückchen und bietet musikalisch kein Interesse. — Von dem Stuttgarter Hofopern- und Kammersänger, sowie Dirigenten eines dortigen Kirchenchors und Cäcilien-Vereins, Herrn F. J. Schütky liegt eine ganze Reihe von katholischen Kirchencompositionen und Liedern vor: 1) *Missa pro festis B. V. Mariae, in Sol, quatuor vocum*, Op. 8. 2) Hymnus »*Domine salvum fac Regem*« für 2 Soprane, 2 Alt, 2 Tenore und 2 Bässe, Op. 4. 3) Sechs Marienlieder für Frauenstimmen, 2 Hefte (A. 3 Terzette, B. 3 Quartette), Op. 5 (sämmtliche Compositionen bei Ebner in Stuttgart). Was Nr. 1 und 2 betrifft, scheint der Componist der Ansicht zu sein, dass die Polyphonie der ältern Messen für unsere Gegenwart nicht mehr geniess- und ausführbar sei, oder dass doch unter bestimmten Verhältnissen die einfachere homophone Schreibart vorzuziehen sei. Mit der ersten Annahme nicht zusammenstimmend, die zweite für nicht künstlerisch geschulte und gebildete Chöre gelten lassend, bemerken wir hier nur, dass jene Messe und der Hymnus überwiegend homophon gesetzt sind, wodurch zwar alle Schwierigkeiten der Ausführung wegfallen, dagegen, besonders bei der Messe, auf die Dauer jenes flaue Gefühl bewirkt wird, welches die Homophonie in ihrem Gefolge hat, wenn nicht in den homophonen Formen ein harmonischer Reichthum niedergelegt ist, der in die Monotonie des gleichzeitigen Singens aller Stimmen besonderes Leben und Interesse bringt. Hierauf würde eine eingehende Recension zurückzukommen haben. — Endlich liegt an geistlicher Musik noch eine Reihe Compositionen von Rudolf Thoma vor: *Te Deum* für Solo, Chor und Orchester, Op. 18; zwei »leicht ausführbare Kirchenstücke« für gemischten Chor mit Begleitung von kleinem Orchester oder Orgel, Op. 12, der 23. Psalm für Sopran-Solo, Chor- und Orchester, Op. 20, Clavierauszug (sämmtliche Werke im Verlag von Hientzsch in Breslau). Auch diese Stücke erfordern in ihrer complicirten Form nähere Betrachtung. — Eine Sammlung von 100 rhythmischen Choralen für Schule und Haus in leichtem Claviersatz für Pianoforte oder Harmonium bearbeitet von Friedrich Grell (München, Gummi — und Berlin, Trautwein) enthalten ihre Recension durch A. v. Harless und Dr. Riehl gleich auf dem Titelblatt, so dass wir derselben uns überhoben erachten.

III. Lieder und Gesänge für eine Stimme mit Clavierbegleitung.

Vier Tenorlieder von E. E. Taubert, Op. 4 (Breitkopf und Härtel); Fünf Gesänge, und — Wanderers Nachtlieder von Alfred Blume, Op. 7 und 8 (jene im Verlag von Klemm, diese von B. Senff in Leipzig); Acht kleine Lieder für eine Mezzosopranstimme und — Sechs Lieder ebenso von H. M. Schletterer, Op. 16 und 17 (beide Hefte bei Ebner in Stuttgart); endlich: Fünf Gesänge von Jul. Lammers, Op. 12 (Bremen, Praeger und Meier), jedes Lied einzeln. Die Sachen scheinen alle wenigstens anständig und gut zu nennen; wenn wir auch vorläufig keine besonders individuellen Züge darin bemerkt haben, so wollen wir sie doch einer Recension aufsparen, wo es möglich sein wird die einzelnen Stücke näher zu beleuchten, was hier der Raum verbietet.

Digitized by Google

Berichte.

Wien. × Die Generalversammlung der Gesellschaft der Musikfreunde, welche am 1. Februar stattfand, war wohl die denkwürdigste seit dem Bestehen der Gesellschaft. Es handelte sich um den Ausbau des neuen Musikvereinsgebäudes, welches mit Hinzurechnung des Werths der Grundfläche nach seiner Vollendung einen Gesammtwerth von 800,000 fl. repräsentiren wird. Die neue Direction setzte alle ihre Anträge bezüglich Aufbringung der Geldmittel (215,000 fl.) nach dreistündiger Debatte durch, und so ist zu hoffen, dass mit Hülfe der »Stifter«, welche sich mit 2000 fl., dann der »Gründer«, die sich mit 200 fl. in das Haus »einstiften«, und deren Beiträge 150,000 fl. erreichen sollen, sowie des fast gesicherten Darlehns von 200,000 fl., dessen Rückzahlung in 20 Jahren erfolgen dürfte, und des Erlöses aus dem alten Haus im Betrag von 53,000 fl., endlich der noch verfügbaren, aus den zwei Staatslotterien herrührenden 100,000 fl. der stattliche, vom Architekt Hansen auszuführende Bau gegen Ende dieses Jahres noch unter Dach gebracht werde, und die Concerte der Gesellschaft im Jahr 1869 im eigenen Haus abgehalten werden können.

In dem siebenten philharmonischen Concert gelangte Rheinberger's symphonisches Tongemälde: »Wallenstein« als Novität zur Aufführung. Von den vier Sätzen wurde der erste (Prolog), ungeachtet der etwas breiten Ausspinnung und eines gewissen Auseinanderfallens in der Form, beifällig aufgenommen, da er die Zuhörer andererseits durch Frische der Conception und interessante Detailarbeit zu befriedigen vermochte; der Beifall steigerte sich nach dem dritten Satz, in welchem namentlich die humoristische Kapuzinerpredigt allgemeine Heiterkeit hervorrief; dagegen liessen der zweite Satz (Thekla) und das Finale, dessen Programm »Wallenstein's Tod« Niemand zu errathen vermochte, das Publicum ziemlich kalt, und so gestaltete sich der Erfolg des ganzen Werks zu einem sogenannten Ehrenerfolg. Der Componist, welcher der Aufführung beiwohnte, wurde übrigens — allerdings nicht ohne Widerspruch — gerufen. Der zweite Theil des Concerts bestand aus Mendelssohn's Musik zum Sommernachtstraum.

Das Florentiner Quartett (Jean Becker, Masi, Chiostri und Hilpert) gab seine erste Production vor einem auserlesenen aber kleinen Häuflein von Zuhörern. Das herrliche Zusammenspiel der vier jungen Künstler, der Wohllaut ihrer Instrumente und die geistvolle Wiedergabe der von ihnen vorgeführten Compositionen (G moll-Quartett von Haydn, D moll-Quartett von Fr. Schubert und A-moll (Op. 132) von Beethoven) erregte allgemeine Sensation. Das zweite Concert war bereits stark besucht, und der Beifall, den die Ausführung des C-Quartetts (Nr. 8) von Mozart, des A dur-Quartetts von Schumann und jenes in B (Op. 130) von Beethoven hervorrief, ein stürmischer. Bereits ist das dritte Concert angekündigt, dessen Programm Mendelssohn, Beethoven (Op. 135) und eine Sonate von Rust enthält.

Die Oper »Romeo und Julie« bewährt, Dank der guten Darstellung und schönen Ausstattung, noch immer ihre Zugkraft, ohne jedoch eine Kassenoper ersten Rangs zu sein. Die fünf Acte enthalten manches Hübsche, aber auch viele Banalitäten und mitunter recht langweilige Musikstücke. Die Ensemblestücke sind dünn gesäet, die Kraft eigentlich dramatischen Ausdrucks ist dem Componisten versagt, und der Born der Erfindung fliesst ungemein spärlich. Zu den bessern Nummern zählt der Prolog, das Liebesduett im ersten Act, die Serenade und Kampfscene im dritten Act und die Scenen Lorenzo's mit Julie und Romeo in diesem und in dem vierten Act. Diese Musikstücke sind es auch, welche dem, durch die lyrischen Ergüsse der vier Liebesduette und andere unbedeutende Phrasen etwas ermüdetem Publicum einigen Beifall entlocken. Die Kampfscene im dritten Act zählt, was die scenische Darstellung anbelangt, zu dem Besten, was man hier auf der Bühne je gesehen hat.

In dieser Woche noch findet bei der Erzherzogin Sophie ein Hofconcert statt, in welchem der Wiener Männergesangverein zwei Chöre von Schubert vortragen wird. — In Hellmesberger's vorletzter Quartettproduction spielte Fräul. Marie Geissler das B-Trio von F. Schubert, ein Streichquartett von Volkmann und von Beethoven bildeten den übrigen Theil des Programms. — In dem dritten Concert der Gesellschaft der Musikfreunde wird »Der Rose Pilgerfahrt« zum ersten Mal mit grossem Chor und Orchester aufgeführt werden.

Leipzig. Die Concert-Direction feierte im 19. Abonnement-Concert das 125jährige Bestehen dieser Concerte durch Aufführung von Compositionen lediglich solcher Musiker, die in den letzten 25 Jahren als Capellmeister des Instituts gewirkt haben.*) Vertreten waren Mendelssohn (1835/43 und 1845/47) mit zwei Stücken (Violinconcert und Arie für Sopran aus »Elias«); J. Rietz (1848/54 und 1856/60) mit der Concert-Ouverture in A; N. W. Gade (1844/48) mit der Frühlingsphantasie für vier Solostimmen, Clavier und Orchester; C. Reinecke (seit 1860) mit der Symphonie in A; Ferd. David (1847/48 und 1854/56) mit einem Andante und Scherzo capriccioso für Violine und Orchester; endlich Ferd. Hiller (1843/44) mit drei Liedern für eine Sopranstimme und Männerchor. Die Solokräfte des Abends waren Frl. Th. Seehofer aus Wien und Herr Ludwig Straus »aus London« (eigentlich auch aus Wien, nur in den letzten Jahren in London als Künstler lebend). Die aufgeführten Compositionen sind sämmtlich bekannt und ist an dieser Stelle daher jede Bemerkung überflüssig; höchstens wollen wir sagen, dass wir der in letzter Zeit ziemlich selten gehörten Gade'schen Frühlingsphantasie mit besonderm Vergnügen wieder begegnet sind und dass von den drei für uns neuen Compositionen Hiller's (Lebenslust, Abschied, die Lerchen) uns die beiden ersten am meisten zugesagt haben. Die Idee, eine einzelne Frauenstimme mit Männerchor zusammenzustellen, hat für uns, wenn nicht eine besondere Persönlichkeit darzustellen ist (wie etwa Ingeborg in den Frithjof-Scenen), etwas Unnatürliches, blos auf äussern Effect Abzielendes. — Fräul. Seehofer sang besonders schön in Gade's Phantasie und in den Hiller'schen Liedern; die Arie schien ihr zu hoch zu liegen und andererseits hat die Höhe des Fräulein in letzter Zeit eine gewisse Schärfe angenommen, die grosse Vorsicht und Schonung des Organs empfiehlt. Herr Straus, den wir seit einer Reihe von Jahren nicht wieder gehört, hat sich seitdem bedeutend vervollkommnet und ist jetzt den ersten Künstlern beizuzählen; sein Vortrag des Mendelssohn'schen Concerts, das man zu oft gehört hat, um nicht höchst empfindlich für die Art der Wiedergabe desselben zu sein, sowie des David'schen, dem Spieler wohl weniger nah gelegenen Stücks, befriedigte in hohem Grad und trug dem Künstler warmen und allseitigen Beifall und Hervorruf ein. — Was sich bei dieser Gelegenheit über das Gewandhaus-Institut Allgemeines sagen liesse, versparen wir lieber bis zu unserm Jahresbericht.

*) Eine solche Feier hat alle 25 Jahre stattgefunden, die Programme sind in Dr. Kneschke's Buch »Zur Geschichte des Theaters und der Musik in Leipzig« mitgetheilt.

Feuilleton.

Kurze Nachrichten.

Bonn. Im Monat Februar fanden hier folgende grössere Aufführungen statt. Am 8. Februar ein Concert des Männergesangvereins »Concordia«, worin u. A. Schubert's Hymne an den heiligen Geist, Brambach's Macht des Gesanges, Lieder von Hiller für Sopran und Männerchor (unter Mitwirkung von Frl. Eversmann), Rietz' altdeutscher Schlachtgesang vorgeführt wurden. Am 13. Februar fand das 5. Abonnementconcert statt mit folgendem Programm: Beethoven, A dur-Symphonie; Caldara, *Regina Coeli*; Mendelssohn, Violinconcert, von Frl. Friese gespielt; Haydn, *Te Deum*; Solovorträge von Frl. Friese (Abendlied von Schumann, Loure von Bach); Schubert, Ouverture zu Rosamunde. Am 10. Febr. gab A. Rubinstein hier eine musikalische Soirée.

Das zweite Symphonie-Concert in Eisenach (am 28. Febr.) brachte Beethoven's C moll-Symphonie und Fidelio-Ouverture nebst einer Reihe von Solostücken, die man »gewählt« im besten Sinn nicht nennen kann. Frl. Gerl aus Coburg scheint noch keine rechte Idee davon zu haben, was in einem Concert passend gesungen wird.

Hoch im russischen Norden, in Wyborg, wird auch deutsch musicirt. Wir sahen einen Concertzettel von dort: Fünftes Abonnement-Symphonie-Concert (am 21. Februar), auf dessen Programm Beethoven's zweite Symphonie, Schubert's Entre'act in B zu Rosamunde und Mendelssohn's Festgesang an die Künstler prangen. Ausserdem werden Compositionen von Josephson, Kjerulf und Glinka namhaft gemacht.

Der bisherige Domcapellmeister und Director des Mozarteums in Salzburg, Herr Hans Schläger, verlässt diese Stellung zu Ostern, und soll dieselbe neu besetzt werden.

Leipzig. Die Männergesangvereine Arion und Paulus gaben unter Mitwirkung der Frau Marie Repuszynska, des Hrn. Concertmeister R. Heckmann und des Schwedischen Sänger-Quartetts am 8. d. M. im alten Theater ein Concert für den Zöllner-Denkmal-Fund, dessen Programm wir nächstens mittheilen werden.

— Am 7. März fand die dritte Abendunterhaltung für Kammermusik im Gewandhaus statt.

— Die »Euterpe« gab am 9. d. M. ihr letztes diesjähriges Concert.

— Im neuen Stadttheater wurde kürzlich mehrmals Weber's »Oberon« in prachtvoller Ausstattung und musikalisch sehr ungenügender Weise gegeben. Die Direction scheint ihr Personal noch nicht beisammen zu haben.

Digitized by Google

ANZEIGER.

[42]

Conservatorium für Musik in Stuttgart.

Mit dem Anfang des **Sommersemesters**, den 20. April d. J., können in diese unter dem Protectorat Seiner Majestät des Königs von Württemberg stehende und aus Staatsmitteln subventionirte Anstalt, welche sowohl für vollständige Ausbildung von Künstlern, als auch insbesondere von Lehrern und Lehrerinnen bestimmt ist, neue Schüler und Schülerinnen eintreten.

Der Unterricht erstreckt sich auf Elementar-, Chor- und Sologesang, Clavier-, Orgel-, Violin- und Violoncellspiel, Tonsatzlehre (Harmonielehre, Contrapunkt, Formenlehre, Vocal- und Instrumentalcomposition, nebst Partiturspiel), Geschichte der Musik, Methodik des Gesang- und Clavierunterrichts, Orgelkunde, Declamation und italienische Sprache, und wird ertheilt von den Herren Professor **Stark**, Kammersänger und Opernregisseur **Schütky**, Professor **Lebert**, Hofpianist Professor **Pruckner**, Professor **Speidel**, Hofmusiker **Levi**, Professor Dr. **Faisst**, Hofmusiker **Debuysère**, Hofmusiker **Keller**, Concertmeister und Kammervirtuos **Singer**, Hofmusiker **Boch**, Concertmeister und Kammervirtuos **Goltermann**, sowie von den Herren **Alwens**, **Tod**, **Linder**, **Attinger**, **Hauser**, **Beron**, **Fink**, Hofschauspieler **Arndt** und Secretär **Runzler**.

Für das Ensemblespiel sind regelmässige Lectionen eingerichtet. Zur Uebung im öffentlichen Vortrag und im Orchesterspiel ist den dafür befähigten Schülern ebenfalls Gelegenheit gegeben.

Das jährliche Honorar für die gewöhnliche Zahl von Unterrichtsfächern beträgt für Schülerinnen 112 Gulden rhein. (64 Thlr., 240 Frcs.), für Schüler 132 fl. (75 $^3/_7$ Thlr., 288 Frcs.).

Anmeldungen wollen spätestens am Tage vor der den **15. April** stattfindenden Aufnahmeprüfung an das Secretariat des Conservatoriums gerichtet werden, von welchem auch das ausführlichere Programm der Anstalt unentgeltlich zu beziehen ist.

Stuttgart, im März 1868.

Die Direction
des Conservatoriums für Musik
Professor Dr. Faisst.

---

[43] In meinem Verlage erschien soeben:

AVE MARIA

für

Sopran Solo

und

weiblichen Chor

aus der unvollendeten Oper:

Loreley

von

Felix Mendelssohn Bartholdy.

Op. 98. Nr. 2.

Nr. 27^b der nachgelassenen Werke.

Partitur Preis 15 Ngr.
Clavierauszug 15 Ngr. **Orchesterstimmen** 15 Ngr.
Chorstimmen: Sopran I, II à 1¼ Ngr.

Leipzig, den 3. März 1868.

J. Rieter-Biedermann.

---

[44]

Neue Musikalien

aus dem Verlage von

Breitkopf und Härtel in Leipzig.

	Thlr.	Ngr.
Bach, Joh. Seb., Passionsmusik nach dem Evangelisten Matthäus. Bearbeitet für Pianoforte allein mit Beifügung der Textesworte von S. Bagge. **Neue wohlfeile Ausgabe** . .	1	—
Haydn, Joseph, Die Schöpfung. Oratorium. Vollständiger Clavierauszug. Neue Ausgabe. **Roth cartonnirt** . . .	1	15
Pianoforte-Musik, Classische und moderne. Sammlung vorzüglicher Pianoforte-Werke von J. S. Bach bis auf die neuesten Zeiten. Sechster Band. **Elegant gebunden** . .	2	—

Inhalt: Nr. 1. **Schubert, Franz**, Phantasie. Op. 15. Nr. 2. **Chopin, Fr.**, Mazurka. Hdur. Op. 63 Nr. 1. Nr. 3. **Weber, C. M. v.**, Sonate Nr. 3 Dmoll. Op. 49. Nr. 4. **Weber, C. M. v.**, Momento capriccioso. Op. 12. Nr. 5. **Henselt, A.**, Pensée fugitive. Op. 8. Nr. 6. **Mendelssohn Bartholdy, F.**, Variationen. Op. 83. Nr. 7. **Schumann, Rob.**, Ende vom Lied. (Aus den Phantasiestücken Op. 12 Nr. 8.) Nr. 8. **Heller, Stephen**, Tarantelle. Op. 85 Nr. 2. Nr. 9. **Gade, Niels W.**, Volkstänze. Phantasiestücke. (Aus Op. 31 Nr. 1 und 2.) Nr. 10. **Schubert, Franz**, Impromptu. Op. 90 Heft 2. Nr. 11. **Chopin, Fr.**, Berceuse. Desdur. Op. 57.

---

[45] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Theodor Kirchner.

Op. 2. **Zehn Clavierstücke.** Heft 1. 27½ Ngr. Heft 2. 25 Ngr.
Op. 7. **Albumblätter.** Neun kleine Clavierstücke. 25 Ngr.
Op. 8. **Scherzo** für das Pianoforte. 15 Ngr.
Op. 9. **Präludien** für Clavier. (Frau Clara Schumann gewidmet.) 2 Hefte à 1 Thlr. 5 Ngr.
Op. 10. **Zwei Könige.** Ballade von Em. Geibel für Bariton und Pianoforte. (Seinem Freunde Jul. Stockhausen gewidmet.) 15 Ngr.

---

[46] Die Musikalienhandlung von

Robert Seitz in **Leipzig**

Petersstrasse Nr. 14

empfiehlt sich zur Besorgung von Musikalien etc. unter den billigsten Bedingungen.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 18. März 1868. **Nr. 12.** III. Jahrgang.

Inhalt: Noch ein Beitrag zu den Haydniana. — Recensionen (Schriften über Musik). — Musikleben in München (Schluss). — Berichte aus Frankfurt a. M. und Leipzig. — Feuilleton (Miscellen [Vier Abende aus der 125jährigen Geschichte der Leipziger Abonnementconcerte], Kurze Nachrichten). — Anzeiger.

Noch ein Beitrag zu den Haydniana.

v. Br. Diese Blätter haben kürzlich wiederholt die Erinnerung an Joseph Haydn angeregt und die ausgesprochenen Betrachtungen haben mich um so empfänglicher getroffen, als ich eben selbst den Spuren dieses keineswegs noch nach voller Gebühr gewürdigten und insbesondere im öffentlichen Kunstleben der Gegenwart offenbar viel zu sehr vernachlässigten Künstlergeistes nachging und meine Aufmerksamkeit auf das Schönste belohnt fand. Es war in einem jener Aufsätze unter anderm die Bemerkung gemacht worden, was denn Haydn's Symphonien verschuldet hätten, dass, während man eben noch neue sorgfältige Ausgaben der Clavierwerke des Meisters (Solo-Sonaten, Duos und Trios) veranstaltete, während seine Quartette längst in vollständiger Sammlung den Kunstfreunden vorliegen, sie allein, von welchen überhaupt ein grosser Theil bisher noch niemals publicirt worden ist, von diesem Antheil ausgeschlossen blieben? Man weiss ja, dass Haydn weit über 100 Symphonien producirt hat. Nun ist mir zwar nicht bekannt, wie viele derselben, ausser jenen 24 Stücken, welche die von Choron besorgte Pariser Ausgabe enthält, und einigen wenigen andern in gestochenen Partituren existiren. In vierhändigem Clavierauszug umfasst die reichhaltigste, die Heinrichshofen'sche Sammlung, bekanntlich 50 Stück, welcher auch jene 24 einverleibt sind, die ausserdem in den Ausgaben von Breitkopf und Härtel und Kistner vorliegen. Die Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien besitzt eine Sammlung von 34 geschriebenen Partituren. Aus einer Vergleichung mit der gedachten Pariser Partitur- und mit der Heinrichshofen'schen Arrangement-Ausgabe habe ich ersehen, dass acht derselben weder in jener, noch in dieser enthalten sind. Von diesen finden sich jedoch vier in der neuen, jüngst von J. Rieter-Biedermann unter der Redaction des Hrn. Wüllner veranstalteten Sammlung. Es sind die in F- und C-moll, in Es- und B-dur: erübrigen daher noch vier (in C-, G-, D- und F-dur), von welchen ich wenigstens nicht weiss, ob sie überhaupt schon in der einen oder andern Gestalt publicirt worden sind. Vielleicht hat auch sie Herr Wüllner schon zu demnächstiger Herausgabe in's Auge gefasst. Dass sie es ihrem Werth nach in vollem Maass verdienen, kann ich verbürgen. Ausserdem besitzt das vorgedachte Wiener Archiv noch eine beträchtliche Anzahl Haydn'scher Symphonien in geschriebenen Einzelstimmen, mit welchen ich jedoch zur Zeit noch unbekannt bin. Unter der vollen Zahl der von Haydn producirten Symphonien mögen nun freilich viele sein, deren an sich geringer Kunstwerth nur wenig auffordern dürfte, sie dem bisherigen Dunkel zu entrücken und an's Licht zu stellen, allein es erscheint mehr als wahrscheinlich, dass eine genaue Forschung auch noch gar manches werthvolle, hochschätzbare Stück unter ihnen entdecken würde, aus dessen Hervorziehen der musikalischen Literatur, wie reich sie auch bereits sei, immer noch ein erfreulicher Gewinn zuwachsen würde. Ganz abgesehen jedoch von der Frage, wie viele von Haydn's symphonischen Werken bisher überhaupt durch Druck und Stich Gemeingut der Kunstfreunde geworden sind und welche Aufgabe den Vermittlern zwischen Kunst und Publicum also hier noch vorliegen möchte, so darf man doch vor allem fragen, weshalb denn so gar wenige derselben in den Productionen unserer Concert-Institute alljährlich zur öffentlichen Aufführung gelangen? Wenigstens ist dies in Wien, wo man es gerade am wenigsten erwarten sollte, der Fall, aber auch sonst in Deutschland begegnet man, wie ich glaube, so ziemlich der gleichen Wahrnehmung. Innerhalb der letzten zwanzig Jahre dürften etwa fünf oder sechs Symphonien des Meisters namhaft zu machen sein — gewiss nicht mehr — welche man in den Concertaufführungen der österreichischen Residenzstadt in orchestraler Aufführung hören konnte. Und was am auffallendsten erscheint: auf diese wenigen paar Stücke kommt man immer und immer wieder, wenn ja Haydn in's Programm gesetzt wird, zurück, was demjenigen, welcher der Kenntniss und Einsicht der Concertdirigenten vertraut, die Vermuthung nahe legen müsste, dass eben diese Symphonien weitaus die bedeutendsten Producte

Digitized by Google

des Meisters auf diesem Gebiet, ja wohl gar von allen übrigen kaum noch die eine oder andere solcher Ehre würdig sein möchte. Und doch wäre wenigstens dieser Grund der Vernachlässigung nicht entfernt stichhaltig, vielmehr ist unter den zur Zeit überhaupt veröffentlichten symphonischen Arbeiten des Meisters die Zahl derjenigen nicht gering, welche jenen immer beliebten, mit Vorliebe hervorgesuchten mindestens völlig ebenbürtig sind. In Wien nun freilich hatten auf dieses Verhalten bisher noch einige besondere Umstände Einfluss. Der kläglichste derselben ist, wie mir wohl bekannt, der, dass die Concertdirection der Gesellschaft der Musikfreunde in Folge höchst knapper ökonomischer Verhältnisse zu aller Zeit möglichste Rücksicht auf Kostenersparniss bei ihren Concertarrangements nehmen musste. So oft man also doch einmal, schon aus Gründen der Pietät und des Kunstanstands eine Haydn'sche Symphonie für die Concertsaison in Aussicht nahm, so griff man immer wieder zu den schon früher aufgeführten und beliebt gewordenen, weil man doch immer sicher sein konnte, zu gefallen, und zugleich die Kosten sparte, welche das Stimmenausschreiben eines noch nicht aufgeführten Werks verursacht. Ein anderer, immerhin zu würdigender Grund, welcher für sie in's Gewicht fällt, besteht in der noch immer verhältnissmässig so geringen Anzahl von Orchesterconcerten, welche eine umfassende Interpretation der musikalischen Literatur unmöglich macht und welche daher in den Programmen zur Concentration nöthigt oder doch nöthigen sollte (denn die so häufige Vorführung einzelner Stücke, z. B. gewisser Ouvertüren von Cherubini und Mendelssohn, gedachter Haydn'scher Symphonien bei constanter Vernachlässigung aller übrigen steht zu eben diesem Bedürfniss der Concentration gerade in grellem Widerspruch). Einige Bequemlichkeit der Dirigenten und Spieler und die Rücksicht auf die bekannte Bequemlichkeit des Publicums, welches auch oft ihm schon vertraut und lieb gewordene Stücke immer wieder zu hören der grössern Anspannung vorzieht, welche stets erfordert wird, um neue Eindrücke in sich aufzunehmen, mag auch mit unterlaufen. Zudem würden die Dirigenten der Concertinstitute auf unsern Vorwurf vielleicht erwidern: das künstlerische Bedürfniss, diese Werke aufzuführen, sei nicht so dringend: sie lägen ja dem Publicum in guten Clavierarrangements vor, welche sie bei ihrer meist unschwierigen, bequemen Ausführbarkeit der Mehrzahl der Musikfreunde und Dilettanten, wenigstens der Hauptsache nach, zugänglich machten. Allein wenn das Haydn'sche Orchester auch noch kein Beethoven'sches ist, so bleibt die Differenz zwischen dem Effect einer Haydn'schen Symphonie bei Orchester- und bei Clavieraufführung doch immer noch eine sehr bedeutende, ja gerade Haydn spinnt seine Fäden oft so fein aus der Natur des Orchesters heraus, dass seine Gebilde durch jede Uebertragung auf das Clavier sehr empfindlich verlieren. Indessen sehen wir nicht absichtlich von dem Hauptmoment ab, welches Haydn in dem öffentlichen Kunstleben der Gegenwart (wenigstens was seine Symphonien angeht, allemal ein Hauptzweig seiner productiven Thätigkeit) mehr zurückgedrängt hält, als uns seiner Bedeutung, seinem Werth angemessen scheint. Wir wissen, dass auf Haydn Mozart folgte und auf diesen Beethoven. Wir wissen, dass, wo Mozart die volle Macht und Pracht seines Genies entfaltet, sei es in der Symphonie oder im Quartett, Haydn selbst in seinen trefflichsten, bedeutendsten Productionen ein wenig verblasst, und wir wissen, dass dann vollends Beethoven in seinen symphonischen Schöpfungen eine Grösse und Majestät offenbart, deren hellstrahlender Glanz selbst Mozart's höchste Gebilde für einige Augenblicke verdunkeln konnte, ja musste. Eine gewisse gemächliche Behaglichkeit bildet überhaupt, im Ganzen angesehen, den Grundzug der Haydn'schen Productionen. Bei Mozart tritt im Ganzen ein höheres Pathos, ein aufgeregteres Seelenleben hervor, das nun aber in Beethoven erst noch in mächtigster Weise gesteigert erscheint und dem Geist im Gebiet der Tonsphäre eine Ideenwelt erschloss, so reich und gewaltig, so ausdrucksvoll und tiefsinnig, dass in g e w i s s e r B e z i e h u n g alles (wenigstens einem gleichen oder verwandten) Typus angehörende) neben ihr ungefähr ebenso zu verschwinden schien, wie die Hervorbringungen anderer Dichter in gleicher Sphäre sich schwer neben jenen Shakespeare's behaupten. Nun modeln sich die Kunst-Anschauungen und Theorien einer Epoche immer nach jenen Productionen, welche jeweilig in ihr das höchste Ansehen erringen. Hervorragende und jugendlich leicht entzündbare Geister greifen in die durch sie erzeugte Bewegung ein und fördern dieselbe.

Nun die kunst- und poetisch-literarische Epoche der zwanziger und dreissiger, ja selbst noch der vierziger Jahre dieses Säculums in Deutschland bis ungefähr zu dem historischen Grenzjahr 1848 wird ja insgemein als die »romantische« bezeichnet. Mit dem Prädicat des »Romantischen« aber wird im Allgemeinen und zunächst die Vorstellung des Ueberschwenglichen verbunden. Dieses Ueberschwengliche repräsentirt allerdings Beethoven in seinen »letzten« Werken, obwohl mit so überwältigend genialer Kraft, dass zwar jede ästhetische Theorie, wenn immer eine solche versucht werden mag, sich hüten wird, sie als nachzuahmende Muster oder Normen aufzustellen, aber ebenso gewiss sie nur in ganz vereinzelten Fällen als eigentliche »Verirrungen« zu stigmatisiren wagen darf. Aber unleugbar haben diese Werke, im Bunde mit andern Mächten, einen verhängnissvollen, wenigstens theilweise verderblichen Einfluss auf die spätere Entwicklung der Kunst ausgeübt. Das pathetische und ideelle Moment in der Kunst trat immer mehr krankhaft gesteigert hervor, dem Phantastischen wurde ein ausschweifender Cultus gewidmet. Man fing an das doch stets fundamentale Moment der Technik gering zu schätzen, der Sinn für das Einfach-Maassvolle, für den Reiz der Form als solcher stumpfte sich ab.

Digitized by Google

Die neuen Ausgaben, welche eben von Haydn's Instrumentalwerken veranstaltet werden, scheinen zu beweisen, dass auch der Reiz wieder lebhafter empfunden wird, welcher in den knappen Formen und in der so liebenswürdigen Naivetät dieses Tondichters liegt, der für eine gewisse technische Dürftigkeit (die sich am meisten in den oft steifen Klopfbässen ausprägt) und einige Monotonie in den Formen und Ausdrucksmitteln gegenüber der entwickelteren Beethoven'schen Kunst reichlich entschädigt. Da man nun also neuerlich angefangen hat, den Clavierwerken des Meisters, die freilich fast gänzlich verschollen waren, wieder Aufmerksamkeit zu schenken, so dürfte man diese unbedingt mit noch grösserer Berechtigung für seine symphonischen Arbeiten in Anspruch nehmen. Auch damit ist nun begonnen, und wir wünschen, dass Verleger und Herausgeber der letztlich erschienenen sechs Symphonien sich ermuthigt finden werden, ihr Unternehmen fortzusetzen, wozu unter andern die Herren Concertdirigenten durch öffentliche Aufführung der so unverantwortlich vernachlässigten Haydn'schen Werke das Ihrige beitragen möchten. (Schluss folgt.)

Recensionen.

Schriften über Musik.

Ferd. Hiller. Aus dem Tonleben unserer Zeit. Gelegentliches. 2 Bände. Leipzig, Hermann Mendelssohn. 1868.

—*ff*— »Aus dem Tonleben unserer Zeit« ist der Titel zweier Bände vermischter Aufsätze, welche der Verfasser selbst in bescheidener Weise als »Gelegentliches« bezeichnet. Nun würde man freilich unrecht thun, wollte man den Verfasser zu streng beim Wort halten und durch den Titel verführt nur auf die Tonkunst Bezügliches in den beiden Bänden erwarten. Da der Verfasser jedoch Ferdinand Hiller ist, so braucht kaum gesagt zu werden, dass es vorwiegend musikalische Fragen und Eindrücke sind, mit denen er den Leser in erster Linie beschäftigt. Wird man es ihm verargen, wenn er auch für Dinge Auge und Ohr hat, welche seiner Kunst nicht unmittelbar angehören? Gewiss nicht. Wie der Maler alle Erscheinungen der Aussenwelt, ja die Geschichte aller Zeiten nur darauf ansieht, ob malerische Motive darin zu finden sind oder nicht, so verleugnet Hiller bei aller Vielseitigkeit seiner Bildung keinen Augenblick den Musiker, und weiss in Allem, was ihm vorkommt, die interessantesten Beziehungen zu seiner Kunst aufzufinden. — Diese vielseitige und im besten Sinn humanistische Bildung Hiller's ist bekannt. Ihr gesellt sich eine gewisse, man ist versucht zu sagen kosmopolitische Vorurtheilslosigkeit. So individuell sein Stil, so subjectiv sein Empfinden, so objectiv ist sein Urtheil, und stets fühlt man ihm das Bestreben an, auch ihm fernliegenden und nicht sympathischen Erscheinungen gerecht zu werden. Was ihm, wie Mendelssohn in einem seiner Briefe es ihm vielleicht nicht mit Unrecht vorwirft, als producirendem Künstler schadet, kommt ihm als Schriftsteller zu statten. Auch wo er tadelnd sich ausspricht, wo er mit Entschiedenheit und Schärfe seine eigene Meinung einer fremden gegenüber vertritt, nie verfällt er in jenen polemischen Ton, der jetzt bei unserer Kritik so beliebt ist. Nun ist freilich Hiller, der nur die Feder ergreift, wo etwas Besonderes ihn dazu anreizt, gegen jeden andern Kritiker bedeutend im Vortheil, der All und Jedem, was ihm vorkommt, seine Aufmerksamkeit schenken muss, gewiss nicht immer zum Vortheil seiner guten Laune.

Achtung vor der Arbeit Anderer, auch Andersgläubiger ist bei Hiller in hohem Grad vorhanden. Geht er auch in der Objectivität, mit der er andern Kunstrichtungen (z. B. der französischen Opernmusik oder der proteusartigen Muse Meyerbeer's) gerecht zu werden bestrebt ist, weiter, als es sich ein Kritiker von Fach erlauben dürfte, so scheint es um so beherzigenswerther, in welch würdiger und im besten Sinn unparteiischer Weise er z. B. Berlioz und Wagner bespricht. Bei aller Achtung vor dem ernsten Wollen und vor dem Talent verhehlt er nichts, was ihm an dieser Richtung bedenklich erscheint. Der »Zukunftsmusik« überschriebene Aufsatz knüpft an jenen an einen französischen Freund gerichteten Brief Rich. Wagner's an, den er als Vorwort einer Prosa-Uebersetzung seiner Operndichtungen (in's Französische) voranstellte, und zählt zu dem Besten und Klarsten, was über Wagner's Werke und Principien überhaupt geschrieben ist. Es ist ergötzlich zu sehen, wie Hiller neben der vollen und loyalen Anerkennung alles dessen, was bei Wagner anerkennenswerth ist, seinen Prätensionen entgegentritt, wie fein er seine schwülstigen Prophetien zu ironisiren und ihn durch die Irrgänge falscher logischer Schlüsse zu verfolgen und mit klaren Worten *ad absurdum* zu führen weiss. So überzeugt Hiller durch wenige vom *bon sens* dictirte und ruhig ausgesprochene Sätze oft mehr, als manche Kritiker durch lange von sittlicher Entrüstung strotzende Perioden. — Ein gewisser pietätvoller Zug in Hiller's Denk- und Schreibweise tritt besonders in der Besprechung des Buchs von Marx: »Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts« recht zu Tage. In diesem Buch wird bekanntlich Mendelssohn sehr obenhin und in ziemlich ungebührlicher Weise abgefertigt. Hiller weiss nun den langjährigen Freund und Kunstgenossen in entschiedenster und wärmster Weise zu vertheidigen, ohne je zu vergessen, dass er das Wort gegen einen Mann ergreift, den er selbst zu den geistreichsten Künstlern unseres Jahrhunderts zählt. Mit feinem Takt und doch mit aller Entschiedenheit spricht er sich darüber aus, was ihm in Bezug auf die Principien des Verfassers oder in Bezug auf die Anordnung des Stoffs bedenklich oder verfehlt erscheint, obwohl es uns allerdings zuweilen scheinen will, als sei nicht Alles ganz so treuherzig gemeint, wie es auf den ersten Blick aussieht. Die Schlussperiode wenigstens, wo Hiller die Interpunktionsabwesenheit des Verfassers in einer sehr gelungenen längern Periode persiflirt, dürfte kaum vom Vorwurf der Malice frei zu sprechen sein. Die Artikel über zwei in Aachen gefeierte Musikfeste werden nach mancher Seite hin Widerspruch hervorrufen, insofern zweier in der musikalischen Welt vielgenannter Männer darin Erwähnung geschieht. Bei Besprechung des vorjährigen Musikfestes widmet der Verfasser dem unlängst gestorbenen frühern Referenten dieser Feste, dem Professor Ludwig Bischoff, einige Worte getreuer Würdigung und dankbaren Angedenkens. Nun wird aber der Verstorbene nicht von allen Seiten so günstig beurtheilt, wie der Verfasser selbst zugesteht. Hierauf näher einzugehen, müssen wir uns in Beherzigung eines gewissen lateinischen Sprichworts hier versagen. Wer aber wie Hiller dem Verstorbenen als Künstler und Mensch nahe stand, lernte gewiss auch seine guten Seiten mehr kennen und schätzen, als dies andern ferner Stehenden beschieden war. Hätte er ihm aber auch nur eine äusserliche Förderung seiner künstlerischen Zwecke zu danken, so darf es ihm Niemand verargen, wenn er dieser Empfindung des Danks noch über das Grab hinaus Worte leiht. Nur gemeine Naturen lassen Diejenigen fallen, welche ihnen nicht mehr nützen können, und leichter wäre hier jedenfalls Schweigen gewesen als Reden, wo man sich im Widerspruch mit den Ansichten Vieler weiss. — In dem Referat über das Aachener Musikfest vom Jahr 1857, welches

Digitized by Google

unter der Direction Liszt's stattfand, fehlt es allerdings für leidenschaftliche Verehrer des hier Genannten nicht an Aergerniss. Hiller spricht es klar aus, dass Liszt kein Dirigent sei, ja dass ihm bei der Direction des Messias sogar der gute Wille gefehlt habe. Es ist das ein harter Vorwurf! Wer aber die von Hiller beigebrachten Facta in Erwägung zieht, der wird es dem Verfasser nicht verargen, wenn er bei aller Bonhommie, mit der er Liszt als geistreichem und liebenswürdigem Menschen und glänzendem Virtuosen die aufrichtigste Anerkennung zollt, die kritische Feder etwas schärfer spitzt und ihm bald mit feiner Ironie, bald mit gewichtigem Ernst seine Sünden vorwirft. Die hierauf bezüglichen Stellen, sowie der oben erwähnte Artikel über R. Wagner mögen wohl der Grund sein, dass Hiller's gesammelte Aufsätze in der »Süddeutschen Presse« auf das heftigste angegriffen worden sind. Bekanntlich befand sich bis vor Kurzem das Feuilleton dieser Zeitung in den Händen einer Coterie, welche nur an einen alleinigen Liszt und an Wagner seinen Propheten glaubt. Dass man trotz aller geistreichen Intentionen und allen sieben Weihen zum Trotz ein unvollkommener Dirigent sein kann, das hat Liszt wieder bei der Aufführung seiner »Heiligen Elisabeth« glänzend bewahrheitet. Bekanntlich war die Aufführung desselben Werks am zweiten Tag unter Direction des Professor Müller-Hartung aus Weimar eine viel geschlossenere und präcisere, als die am ersten Tag, wo Liszt, wenigstens dem Namen nach, dirigirte, d. h. meist nur einige andeutende und mehr verwirrende als unterstützende Winke gab. — Was Hiller über Mendelssohn's Briefe und die auch von diesem Künstler so geschätzte Liedercomponistin Josephine Lang schreibt, fällt kaum mehr in das kritische Gebiet. Beide Aufsätze sind mit jener wohlthuenden Wärme geschrieben, mit der man in einem Empfehlungsbrief einen lieben Freund Andern an's Herz legt und dabei mit flüchtigen Strichen sein Portrait zeichnet. Die Erwähnung gemeinsamer Bezüge kommt dazu und hilft mit, dem Leser nahe zu rücken, was dem Verfasser lieb und werth war. Wo Hiller Erlebtes schildert, wie in den Briefen aus Paris, weiss er aufs Angenehmste und Unterhaltendste zu plaudern. Für All und Jedes bietet sich ihm der zwanglose und bezeichnende Ausdruck, mag er nun vom Theater, vom Pariser Strassenleben, von der Claque oder von neuen Erscheinungen der Literatur und bildenden Kunst erzählen. Die lebenswarme und ungezwungene Darstellung erinnert zuweilen an den Ton der Mendelssohn'schen Briefe, nur ist bei Hiller Alles um eine Schattirung pikanter, brillanter, man ist versucht zu sagen: bewusster. Und das ist ja begreiflich. Mendelssohn schrieb an seine Aeltern oder Geschwister, oder an die vertrautesten Freunde. Hiller aber für das Feuilleton der Cölnischen Zeitung. Mit einem Freunde allein auf seinem Zimmer aber spricht man anders, als wenn man ein hochverehrliches Publicum in öffentlicher Versammlung anredet. Auch die Plaudereien mit Rossini sind so lebensvoll wiedergegeben, dass sie dem Leser die Illusion erwecken, als könne er von einem sichern Versteck aus die liebenswürdigen und geistreichen Plauderer belauschen. Ja, mancher strenggläubige Leser dieser Zeitung wird Gelegenheit haben, das Bild, welches er sich von dem italienischen Maestro gemacht, nachdem er ihn als einen vielbelesenen und mit feinem Urtheil, auch über deutsche Musik, begabten Künstler kennen lernte, bedeutend zu rectificiren, ohne deshalb seine musikalische Orthodoxie gefährdet zu sehen. Ja man ist fast versucht, für die oft aufgeworfene Frage: weshalb Rossini im Zenith seines Ruhms von der Oeffentlichkeit zurückgetreten sei, keine genügende Antwort in der Behauptung zu finden: er sei zu träge zum Componiren, sondern als Grund seines Schweigens dasselbe Motiv anzunehmen, welches manchen jüngern deutschen weltschmerzlich gestimmten Musiker zur freiwilligen Unproductivität verdammt. Wir meinen ein Vorwiegen des kritischen Moments vor dem productiven. Dass Rossini in der alten Weise nicht habe fortcomponiren mögen und doch am Tell nicht so viel Freude gehabt habe als an seinen frühern, leicht hingeschriebenen Opern, hat er selbst ausgesprochen. Ob er nun nicht anders habe schreiben können, oder nur zu bequem dazu gewesen sei, das bleibt freilich dahingestellt. Allerdings erscheint er trotz seines Nichtsthuns wenig weltschmerzlich gestimmt, sondern nimmt Kenntniss von jeder neuen musikalischen Erscheinung, unterstützt junge Talente mit Rath und That, lässt sich von schönen Frauen verziehen — kurz — er geniesst sein Leben nach Kräften. Dabei erleichtert er es durch zahlreiche *bon-mots* den Pariser Feuilletonisten, ihre Spalten zu füllen, wobei freilich Manches unter seiner Etiquette coursiren mag, was nicht auf seinem Boden gewachsen ist. Auch die Erinnerungen an den Abbate Baini († 1844), dem auch als Componist, namentlich aber als Sammler der Werke Palestrina's bekannten Capellmeister der *Capella Sixtini* in Rom, enthalten des Interessanten viel. — Wo aber Hiller einem Dahingeschiedenen Worte des Danks und der rühmlichen Anerkennung nachruft, mögen sie nun einem Meister wie Robert Schumann gelten, oder einem talentvollen Kunstjünger wie Grunwald, oder einem langjährigen Freund wie Carl Klingemann, da steht ihm ein so warmer Brustton der Empfindung zu Gebote, da kommt jedes Wort so aus dem Herzen, dass es ist, als hörte man noch die Todtenglocken um den Geschiedenen klagen, und kein des Mitgefühls überhaupt Fähiger wird sich der Rührung beim Lesen dieser wenigen Zeilen erwehren können.

Am productivsten erscheint Hiller, wo er, ohne an Fremdes anzuknüpfen, eigene Gedanken um ihrer selbst willen ausspricht. So in den Aufsätzen, welche »Zwischenacts-Musik«, »Zur Mozartfeier«, »Die Kammermusik und das Publicum«, »Die Preisaufgabe des Rheinischen Sängervereins« u. s. w. überschrieben sind. Auch sie lesen sich leicht und mühelos, und erst hinterdrein wird man gewahr, wie viel Anregendes sie enthalten, mag nun der Verfasser einen Gedanken wie ein festformulirtes Postulat fix und fertig hinstellen, oder ihn nur dem Leser zuwerfen, um ihn weiter zu spinnen, und, sofern es ihm beliebt, auf eigene Hand ein Resultat zu gewinnen suchen. So scheint es denn überhaupt, als sei Hiller kein zu grosser Freund der sogenannten und vielberufenen deutschen Gründlichkeit. Er will immer mehr anregen als erschöpfen. Oft liebt er es, nur eine Seite seines Gegenstands hell zu beleuchten, und überlässt es dem Leser, diesen Gegenstand sich dann nach dem empfangenen Eindruck in seiner vollen Körperlichkeit zu construiren. Wird nun auch Niemand behaupten, dass man beim plötzlichen Schein eines Blitzes oder beim flüchtigen Glanz, den ein Bouquet aufsteigender Leuchtkugeln verbreitet, eine Gegend besser übersehen könne, als beim ruhigen Licht der Mittagssonne, so treten bei einer so grellen und schnell vorübergehenden Beleuchtung doch gewisse Contouren weit kräftiger hervor und prägen sich durch den Contrast mit dem schnell darauf folgenden Dunkel dem Auge um so schärfer ein. Warum sollte ein analoges Verfahren der stilistischen Darstellung nicht erlaubt sein? Es ist eben ein Ausdrucksmittel wie jedes andere, und um so wirksamer, je sparsamer man es anwendet. Damit wir auch die Fähigkeit des Verfassers kennen lernen, sich mit Gewandtheit in gebundener Rede auszudrücken, sind am Schluss zwei Gedichte abgedruckt, welche äussern Anlässen ihre Entstehung verdanken. Das erste ist dem Andenken Chopin's geweiht und durchflochten von Compositionen desselben, vom Verfasser bei Gelegenheit einer Erinnerungsfeier Chopin's vorgetragen. Das zweite ist ein Prolog, am Geburtstag Beethoven's vom Verfasser im Gesellschafts-Concert gesprochen, der den unsterblichen Meister in inhaltreichen und schwungvollen Versen feiert.

Beide Bändchen enthalten, wie aus dem gegebenen Ueber-

Digitized by Google

blick zu ersehen, des Interessanten und Anregenden so viel, dass die Sammlung und der Wiederabdruck dieser Aufsätze auch Denen gegenüber motivirt sein würde, welchen sie von früher her bekannt waren. Wie Viele aber haben sie nicht gekannt! Wir sagen daher dem Verfasser aufrichtigen Dank für seine Gabe, sowie auch der Verlagshandlung, welche sie in schlichtem, aber würdigem Kleid der Oeffentlichkeit übergab.

Musikleben in München.

(Schluss.)

Herr Rubinstein, welcher München zum ersten Mal die Ehre seines Besuchs schenkte, rechtfertigte als Pianist vollkommen das Lob, welches wir unlängst wieder in diesen Blättern gelesen haben. Wenn man ihm zuhört, ist man nicht im Stande an die Möglichkeit einer noch grössern Technik zu glauben. Sein Anschlag hat etwas Einnehmendes, Bezauberndes in allen Stärkegraden vom äussersten *Pianissimo* bis zur staunenerregenden Kraftentwicklung; dabei ist sein Vortrag stets poetisch, man möchte sagen wie einst Mendelssohn über Liszt: es sitzt ihm die Poesie in den Fingerspitzen. Einen Fehler scheint er mit dem ganzen modernen Clavier-Virtuosenthum gemein zu haben, — dieser ist der Mangel an jener Objectivität, welche mit Zurückdrängung des eigenen Ich jeden Componisten in seiner Eigenthümlichkeit und ohne jede fremde Zuthat wiederzugeben vermag, wie Mendelssohn, Hiller, Taubert und Andere gethan haben. So hat uns Herr Rubinstein aus Händel's bekannten E dur-Variationen und einer Sonate (mit dem Handüberschlagen) von Scarlatti offenbar etwas Anderes gemacht, als diese Meister sich geträumt haben mögen: moderne Clavierstücke, welche theils durch Künste der Nüancirung, theils durch rasendes Tempo fast bis zur Unkenntlichkeit aufgestutzt sind. Dagegen darf auch nicht verschwiegen werden, dass Herr Rubinstein in andern Stücken, wie z. B. *Momens musicaux* (As-dur und F-moll) von Schubert, dessen Erlkönig (in der Transscription von Liszt), *Marcia alla turca* von Beethoven, Rondo (A-moll) von Mozart, chromatische Phantasie von Bach etc. das Rechte vollkommen getroffen und mit unbeschreiblicher Poesie ausgeführt hat. Wieder andere Stücke konnten uns in der Auffassung nur theilweise befriedigen. So wurden in Beethoven's Edur-Sonate (Op. 109) die reizend phantastische Einleitung und der E moll-Satz durch unbegreifliches Tempohetzen ganz unverständlich, während wir von den wunderbaren Variationen derselben Sonate den vollen, reinen Genuss hatten. Auch in Schumann's Carneval (*scènes mignonnes sur quatre notes*, Op. 9), den Herr Rubinstein leider im grossen Odeonssaal und zum Schluss eines ziemlich langen Concerts spielte, fanden sich Licht- und Schattenseiten nebeneinander. Auf Gedächtnissfehler kommt es bei diesem Künstler nicht so genau an, man bewundert bei vorkommenden Fällen (die nicht gerade häufig sind) mehr die Schlagfertigkeit und Gewandtheit, womit er sich aus der Verlegenheit zu helfen weiss; im Allgemeinen möchten wir aber das überall einreissende Auswendigspielen eine recht leidige Mode nennen. In seinem zweiten Concert, welches er in dem für Clavierspiel viel mehr geeigneten Museumssaal gab, waren von besonderm Interesse Schumann's Variationen für zwei Claviere, wobei das Mitwirken des Herrn Dr. Hans v. Bülow als eines bedeutenden Rivalen unwillkürlich Spannung erregte. Hätte es hier einen Wettkampf gegolten, so wäre Herr v. Bülow durch den weit geringern Flügel, den er spielte, empfindlich im Nachtheil gewesen. Rubinstein bediente sich eines Instruments aus Münster (von Haake?), welches an Stärke, zugleich aber auch an Egalität und Wohllaut des Tons Alles weit hinter sich zurücklässt, was wir bis jetzt an Instrumenten aus den berühmtesten Fabriken kennen gelernt haben. — Von Rubinstein's eigenen Compositionen wollte uns, offen gestanden, mit Ausnahme eines einfachen Lieds »Ach wenn es nur immer so bliebe«, welches von Fräul. Mallinger auch reizend gesungen wurde, nichts so recht zusagen. Bei seinem Clavierconcert mit Orchester (Nr. IV Op. 70!) bewunderten wir seine immense, oft unglaubliche Technik, es war uns bei all dem aber nicht anders zu Muthe, als müsste es noch ein Unglück geben — so schrecklich wüthete der Kampf zwischen *Forte* und *Fortissimo;* und nachdem der dröhnende Applaus verhallt war, da waren Kopf und Herz der Zuhörer leer geblieben. Frl. Mallinger sang darauf die alte Freischütz-Arie, — welche Wonne! Auch das Quintett für Clavier und Blasinstrumente, welches Rubinstein in seinem zweiten Concert vorführte, konnte uns keine hohe Meinung von seinem Erfindungs- und Empfindungsvermögen beibringen; das Können geht nicht gleichen Schritt mit dem prätentiösen Wollen; *parturiunt montes, nascetur* (mit Achtung vor Mendelssohn) — die Mendelssohn'sche Phrase. Wir wünschten sehr, demnächst bedeutendere Compositionen Rubinstein's kennen zu lernen, um unser Urtheil gerecht, wie es stets unsere Absicht war, zu modificiren.

Herr Dr. Hans v. Bülow gab seine drei »Beethoven-Abende« zum Vortheil der Münchener Marienanstalt (für arme Dienstboten). Sein Programm konnte nur das beste sein, es war aber auch ebenso vortrefflich in der Zusammenstellung: Erster Abend: Grosse Sonate für das Hammerclavier Op. 106 B-dur, 6 Variationen über ein Originalthema Op. 34 F-dur, Phantasie Op. 77 und Bagatelle (Scherzo) Op. 126 Nr. 4, Sonate Op. 101 A-dur. Zweiter Abend: *Sonata quasi Fantasia* Op. 27 Es-dur, 32 Variationen über ein (8taktiges) Originalthema C-moll, Sonate Op. 110 As-dur, drei Menuetten und *Rondo a capriccio* G-dur (»Die Wuth über den verlornen Groschen«), grosse Sonate Op. 57 F-moll. Dritter Abend: *Sonata quasi Fantasia* Op. 27 Cis-moll, Sonate F-dur Op. 54, *Les Adieux* etc. Op. 81 Es-dur, 33 Veränderungen über einen Diabelli'schen Walzer Op. 120, letztes Clavierwerk. Bei all diesen Compositionen war das Jahr ihrer Entstehung bemerkt und für das letzte Werk eine erläuternde Erklärung beigefügt. Bei der Gewissenhaftigkeit und dem tiefen Ernst, welchen Bülow an diesen Abenden in der Wiedergabe Beethoven's an den Tag legte, können wir die oben ausgesprochene Bemerkung über das »ganze moderne Claviervirtuosenthum« auf ihn nur insofern geltend machen, als ihm noch manchmal (vielleicht ganz wider Willen) etwas von einer Manier, welche bei Chopin oder Liszt wohl angewendet wäre, auch bei Beethoven unter die Hände geräth; dies scheint uns der Fall gewesen zu sein bei der Cis moll-Sonate, deren schwärmerischer Ausdruck bei weniger Nüancirung wohl besser gerathen wäre. Bei allen andern Werken trat dieser Fehler zurück und man erhielt Beethoven ohne Zuthat. In der Technik grossartig war vor Allem der Vortrag der Hammerclavier-Sonate, nicht minder der »*Appassionata*« (F-moll), der *Sonata quasi Fantasia* (Es-dur), der 33 Veränderungen etc., poetisch am höchsten stand jedoch die charakteristische Sonate *Les Adieux*, die mit all dem Zauber, der ihr inne wohnt, auch wiedergegeben wurde. Wo so Unübertreffliches geboten wird, da freuen wir uns wahrhaftig noch mehr darüber, als wenn wir mit dem, der es bietet, in allen Punkten desselben Glaubensbekenntnisses wären!

Berichte.

Frankfurt a. M. *DL.* In dem sechsten bis zehnten Concert des Museums hörten wir an Symphonien: F-dur Nr. 8 von Beethoven, die neunte desselben Meisters und eine hier unbekannte in G-moll von Haydn; ferner Schumann's Ouvertüre, Scherzo und Finale, welches durch öftere Wiederholung in den letzten Jahren immer mehr Freunde gewonnen hat, und Lachner's vierte Suite, Es-dur,

Digitized by Google

für uns ebenfalls neu. Letzteres Werk, dessen Aufführung überdies nicht so gut gelang, als wir sonst von unserm Orchester gewohnt sind, machte nur wenig Eindruck. Was an der ersten Suite mit Recht getadelt und in der zweiten glücklich vermieden war, das concertmässige Hervortreten der einzelnen Instrumente, wodurch um der Farbe willen die Zeichnung leidet, fällt hier noch unangenehmer auf. Der zehnte Abend brachte auch ein sogenanntes »Concert« für Streichinstrumente, G-dur, von Seb. Bach, ausserdem Scenen aus Gluck's Iphigenie in Tauris, die ganze Musik zu Preciosa, mit verbindendem Text, und das erste Finale aus Titus. Ich komme in meinem letzten Bericht nochmals auf diese, von Vielen ungern gesehenen »Opern im Concert« zurück. Von Ouvertüren hörten wir: Melusine von Mendelssohn, Idomeneo von Mozart (auch hier schlossen sich Soli und Chöre an), Abenceragen von Cherubini, welche nun auf mehrere Jahre zurückgelegt werden dürfte, Iphigenie in Tauris von Gluck und Preciosa von Weber. Von Sängern und Sängerinnen producirten sich an diesen fünf Abenden: die Herren Hauser aus Karlsruhe, Gunz aus Hannover und die Damen Helene Hausen aus Mannheim und Wagner aus Karlsruhe, lauter bekannte Namen! Im Idomeneo hatten hiesige Künstler die Soli übernommen. Die Violinspielerin Frau Wilms Neruda-Normann, die Clavierspielerin Fräulein Menter aus München und unser Violoncellospieler Hr. L. Lübeck ernteten für ihre Leistungen gleichen, wohlverdienten Beifall.

Unsere Quartettisten Heermann, Becker, Welcker und Lübeck haben ihren Cyklus von 6 Abenden nun auch vollendet. Ausser bekanntern Nummern unserer grossen Meister kamen vor: Brahms Sextett Op. 18 in B, Schubert Quartett in D-moll (oeuvre posth.), Hiller Clavierquartett in A-moll (Manuscript), Schumann Clavierquintett, Mendelssohn Streichquartett in Es-dur. Herr Wallenstein hatte meistens die Clavierpartie übernommen. In einer der Soiréen wirkte der Virtuose Herr Theodor Kirchner mit, welcher reizende kleine Stücke von Schumann und eigener Composition vortrug. In einer andern sass Herr Capellmeister Hiller am Flügel, um sein Quartett und einige neue Solostücke (Gavotte, Sarabande, Courante) zu spielen. Wir hatten hier von Hiller, dem Virtuosen, lange Nichts mehr gehört und mussten staunen über solche Technik und Kraft. Jene Solostücke beginnen, ihren altmodischen Namen gemäss, sehr modest, gestalten sich aber allmälig zu wahren Virtuosenstücken. Auch in dem Quartett trat das Virtuose, meinem Geschmack nach, oft zu sehr in den Vordergrund.

Wenden wir uns nun zu den Concerten einzelner Künstler, so sind es namentlich drei, welche Beachtung verdienen: das des Violinisten Straus, jenes des Violoncellisten Lübeck und dasjenige des Pianisten und Componisten Rubinstein. Herr Straus ist uns von früherer Zeit noch in bester Erinnerung. Er spielte, von tüchtigen hiesigen Kräften unterstützt, Schubert's Quartett in A-moll und Beethoven's Quintett in C-dur; ferner Romanze in F von Beethoven und Andante von Spohr, endlich Sonate in G-moll von Tartini. Ueberall zeigte Herr Straus trefflichen Ton und stilvollen Vortrag; übrigens schliesse ich mich der Ansicht derjenigen an, welche zur Abwechslung gern einen brillantern Solosatz, etwa Finale irgend eines guten Concerts, gehört hätten. — Herr Lübeck trug, im Verein mit seinem Bruder Ernst, Beethoven's Trio in B Op 97 — Violine Herr Heermann — und Mendelssohn's Sonate in D vor, ferner Solostücke von Bach und J. H. Lübeck. Die trefflichen Leistungen der Vortragenden — auch der ungenannten Sängerin, welche namentlich Pauer's »*Non v'è rosa senza spine*« brillant ausführte — fanden lebhaften, verdienten Beifall. Zum grössten Enthusiasmus steigerte sich dieser jedoch in Rubinstein's Concerte. Ausser einigen Gesängen, welche Frl. Thoma übernommen hatte, trug der Concertgeber Alles selbst vor: Trio in G-moll von Rubinstein — Mitwirkende die Herren Heermann und Lübeck — Lied ohne Worte in F-dur und Capriccio in E-moll von Mendelssohn, Notturno von Field, Erlkönig von Schubert und türkischer Marsch von Beethoven, beide letztere transscribirt von Rubinstein, Sonate Op 111 C-moll von Beethoven und Schumann's Carneval Op. 9. Ausser seinem eigenen Trio spielte Rubinstein Alles auswendig. Das Trio liess mich vor Allem die rechte Gleichberechtigung der drei Instrumente vermissen; Geige und Cello mussten sich abmühen, ohne wirksam hervorzutreten; auch erwies sich das Ganze, bei vielen einzelnen schönen Stellen, zu sehr als das Werk eines Virtuosen. Gedächtniss, Kraft und Lebendigkeit von Seiten des Spielers sind geradezu fabelhaft; das meisterhafte *crescendo* und *diminuendo* im türkischen Marsch wird Allen, die es gehört, lange im Gedächtniss bleiben. Einige Bedenken gegen Programm und Ausführung unterdrücke ich gern gegenüber solchen bedeutenden Leistungen.

Noch muss ich des Concerts gedenken, welches der »Verein für Kirchengesang« unter Leitung des Herrn d'Ester gab. Wir hörten darin in einer im Ganzen recht gelungenen Ausführung 1) Messe in G-moll von Hauptmann, deren *Kyrie* namentlich einen tiefern Eindruck machte; die Wirkung einiger spätern Sätze litt vielleicht unter etwas zu langsamem Tempo. 2) *Salve Regina* für Sopransolo, Chor und Orchester von C. d'Ester; ein nicht sehr anspruchsvolles und doch ansprechendes Werk. 3) »Die Flucht der heiligen Familie« von M. Bruch, ein Stück, welches durch das Selbständige der Behandlung, durch interessante Modulation und feine Instrumentirung hervorstach; endlich 4) *Te Deum* von Haydn, welches mir mehr als vieles Andere dieses Meisters den Eindruck des Verlebten machte.

Der Rühl'sche Verein führte in seinem zweiten Concert Händel's Josua, der Cäcilien-Verein Mendelssohn's Paulus auf. Beide Werke und die Leistungen beider Vereine sind bekannt genug, um mich des Weitern zu überheben.

Leipzig. Am 7. März fand die dritte Abendunterhaltung für Kammermusik im Gewandhaus statt, mit einem Programm wie wir es lieben; nach dem bereits mehrfach gespielten und besprochenen E moll-Quartett von E. F. Richter folgte Schumann's hier lange nicht gehörtes Claviertrio in D-moll, der Pianoforte-Part von Frl. Hauffe gespielt; dann Beethoven's ebenso selten gehörtes grosses B-Quartett Op. 130. Das Schumann'sche Trio kam nicht zur ganzen Wirkung aus Gründen, die tief in unsern Leipziger persönlichen Künstlerverhältnissen liegen. Herr Concertmeister David und Frl. Hauffe scheinen Naturen, die sich künstlerisch schwer amalgamiren. Letztere, die es liebt ruhig aber innig und plastisch schön zu gestalten, Ersterer, der nicht gern seiner Unruhe Schranken setzen lässt — das sind zwei Naturen, die kaum je ein Kunstwerk in einem Geist spielen werden, und dies empfand man bei dem Trio trotzdem, dass es äusserlich leidlich gut zusammenging, doch zu sehr, um nicht im Genuss desselben beeinträchtigt zu werden. — Im Quartett von Beethoven schloss sich Alles besser zusammen, und die Wirkung war eine vorzügliche.

—*ff*— Die diesmalige Busstags-Aufführung des Riedel'schen Vereins, welche am 14. d. Mts. in der Thomaskirche stattfand, brachte ausser einer Wiederholung der Kiel'schen *Missa solemnis* noch die Cantate: »Ach wie flüchtig« von S. Bach, welche wir ebenfalls früher schon vom genannten Verein zu hören Gelegenheit hatten. Die Soli waren in den Händen der Damen Wigand, Schmidt und Martini, sowie der Herren Rebling und Richter, und genügten allen billigen Ansprüchen. Fräul. Wigand beherrschte diesmal ihr schönes Material in ächt künstlerischer Weise, und ihr voller Sopran schwang sich siegreich auf über Chor und Orchester. Neben ihren Leistungen in der Messe verdient der warme und edle Vortrag des Recitativs in der Bach'schen Cantate noch besondere Anerkennung. An Klangfülle standen die beiden Herren gegen die Damen zurück. Die ganze Aufführung der Kiel'schen Messe machte einen gerundeteren und sicherern Eindruck als das erste Mal, wo mehrere kleine Unglücksfälle die gute Stimmung der Ausübenden wie der Hörer beeinträchtigten. Die Soprane und Tenöre des Chors waren von frischerm Klang, als wir sonst hier zu hören gewohnt sind. Die Messe machte uns wiederum den Eindruck eines Werks von edlem Stil und durchaus würdiger, wenn auch nicht in allen Theilen gleich bedeutsamer Erfindung.

Feuilleton.

Miscellen.

Vier Abende aus der 125jährigen Geschichte der Leipziger Abonnementconcerte.

(Aus den Mittheilungen des Hrn. Dr. Kneschke.)

I. 11. März 1743. Vgl. die »Continuatio Annalium Lipsiensium Vogelii«: »Den 11. März 1743 wurde von 16 Personen, sowohl Adelis Bürgerlichen Standes, das grosse Concert angeleget, wobey jede Person jährlich zur Erhaltung desselben 20 Rthlr., und zwar vierteljährlich 1 Louisdor erlegen mussten, die Anzahl der Musicirenden waren gleichfalls 16 Auserlesene Personen, und wurde solches erstlich in der Grimmaschen Gasse bei dem Herrn Berg Rath Schwaben, nachgehends in 4 Wochen drauf, weil bey erstern der Platz zu enge, bey Herrn Gleditzschen dem Buchführer aufgeführet und gehalten.«

II. 25. November 1781. Eröffnungsconcert im neubergestellten Gewandhaussaale: Erster Theil Symphonie von Josef Schmitt. Hymne an die Musik von Reichardt, »Schönste Tochter des Himmels« etc. Concert auf der Violine, gespielt von Hrn. Berger. Quartett (mit dem ganzen Orchester) von Stamitz. Zweiter Theil: Symphonie von J. S. Bach. Arie von Sacchini, gesungen von Mlle. J. Podleska, »*So, che un dolor tiranno*« etc. Symphonie von E. W. Wolff.

III. 24. November 1831. Jubelconcert zur 50jährigen Feier des Bestehens der Abonnementconcerte im Gewandhaussaale: Erster

Digitized by Google

Theil. Männerchor von Rochlitz, »Heilet Frau Musica in Ehren!« Ouverture zu »Iphigenie in Aulis« von Gluck. Arie mit Recitativ von Haydn, gesungen von Henriette Grabau. Clavierconcert aus D-moll von Mozart, vorgetragen von Musikdirector Heinrich Dorn. Erstes Finale aus »Don Juan«, gesungen von Henriette Grabau, Agnese Pirscher, Dem. Pistor, den Herren Otto Pögner, Schuster und Bode. Zweiter Theil: Ouverture zu »Leonore« von Beethoven. Erstes Finale aus »Oberon« von Weber, gesungen von den Damen Grabau, Pistor u. s. w. Chor, componirt vom Capellmeister Pohlenz. Quartett mit Begleitung von Blasinstrumenten, componirt vom Concertmeister Matthäi. Schlusschor, componirt vom Orchestermitglied Christian Gottlieb Müller. — Die Zusammenstellung dieses Programms rührte von Hofrath Rochlitz her: es sollte von einem Decennium zum andern enthalten, was während desselben zu den grössten Lieblingen des jedesmaligen Publicums gehört hatte. Für jenen Festtag eigens gedichtet und componirt waren die drei zuletzt stehenden Nummern.

IV. 9. März 1843. Concert im Saale des Gewandhauses zur Erinnerung an das erste Leipziger Abonnement-Concert, den 11. März 1743. Erster Theil: Gedicht von Dr. Leo Bergmann, gesprochen von Herrn Düringer. Motette von Doles (1743 Musikdirector beim Leipziger Abonnement-Concert): »Ein' feste Burg ist unser Gott!« Ouverture für Flauto concertante, Violini, Viole e Continuo von Joh. Seb. Bach (1743 Cantor an der Thomasschule). Arie aus dem »Erndtekranz« von Joh. Adam Hiller (1781—83 Musikdirector beim Abonnement-Concert, 1789—1800 Cantor an der Thomasschule), gesungen von Dlle. Schloss. Chor aus dem Oratorium: »Die letzten Stunden des Erlösers« von J. G. Schicht (letztes Werk) (1785—1810 Musikdirector am Abonnement-Concert, 1810—23 Cantor an der Thomasschule). Adagio für Violine von Matthäi (gewesener Concertmeister beim Abonnement-Concert, † 1835), vorgetragen von Herrn Ferd. David, jetzigem Concertmeister. Kyrie und Gloria von Moritz Hauptmann (jetzigem Cantor an der Thomasschule) unter Direction des Componisten. Achtstimmiger Psalm von Felix Mendelssohn-Bartholdy (jetzigem Director der Abonnements-Concerte) unter Direction des Componisten, »De Israel aus Egypten zog«. Zweiter Theil: Grosse Symphonie mit Chören über Schiller's »Lied an die Freude« von Beethoven. Die Solopartien gesungen von Dlle. Sachse (Frau Dr. Reclam), Dlle. Schloss und den Herren Schmidt und Kurzwelly.

Kurze Nachrichten.

In Lübeck gaben am 22. Febr. die Herren Emil Krause, Marwege und Gowa aus Hamburg ein Concert im Casino, welches sich einer allgemeinen Theilnahme erfreute. Zu Gehör gelangten Trio Op. 2 von Emil Krause; Sonate für Violine von Rust, herausgegeben von David (Herr Marwege); Sarabande und Gavotte aus der D dur-Cello-Solosonate von Bach (Herr Gowa); Violin-Sonate Op. 24 von Beethoven; Schottische Lieder und Lieder von Schumann (Hr. Concertsänger König aus Hamburg), Solostücke für Clavier: Variationen von Händel und Impromptu von Schubert (Hr. Krause) und schliesslich Ave Maria, zweichörig für Frauenchor, Streichquintett und Pianoforte von Emil Krause.

Man schreibt uns aus Glogau (7. März): Gestern fand in dem gutbesetzten Rathhaussaal das dritte Concert der Singacademie unter Leitung des Herrn Voretzsch statt und brachte im ersten Theil Haydn's Sturm, Mendelssohn's Hymne »Hör mein Bitten«, zwei Frauenterzetten von Hiller, wovon namentlich das zweite »Ein Kuckuck hat ein einzig Lied« sehr gefiel, den Schnitterchor aus Liszt's Prometheus, Mendelssohn's D moll-Concert für Clavier und das Zigeunerleben von Schumann; im zweiten Theil Beethoven's Musik zu Egmont mit dem Mosengeil'schen Text. Chor und Orchester befriedigten vollkommen, ja letzteres, trotzdem es nur zu solchen Gelegenheiten aus Dilettanten und Militärmusikern gebildet wird, spielte die Egmontmusik mit überraschender Wärme und Begeisterung. Wie sollte man sich da auch für solche Musik nicht erwärmen. Herr Voretzsch, der die Doppelaufgabe des Dirigenten und Claviervirtuosen mit der grössten Sicherheit und letztere namentlich ohne jede unkünstlerische Effecthascherei löste, erntete allseitige und ehrendste Anerkennung.

In Rotterdam hat am 21. Febr. eine Aufführung des »Judas Maccabäus« von Händel unter Direction von W. Bergiel und Mitwirkung von Frl. Wegner, Frau Hüfner-Harken, Hrn. Schneider und Hrn. Hill stattgefunden, welche nach Privatberichten von dort sehr gut gewesen sein soll. Ebenda wurde am 17. Febr. eine Prüfungsproduction der dortigen ebenfalls unter Bergiel's Direction stehenden Musikschule abgehalten, wobei zur Ausführung kamen im ersten Theil: ein Satz aus einem Haydn'schen Claviertrio in E, eine Romanze und Scherzo für Violine und Piano von S. van Milligen (Schüler der Compositionsclasse), Bass-Arie aus den Jahreszeiten, Rondo capriccioso von Mendelssohn, Variationen für Violine von Meyseder, »Die Forelle« von Schubert für Piano transscribirt, Tenor-Arie aus Così fan tutte, Sonate in E-moll für Clavier und Violine von Mozart; im zweiten Theil: Zwei Sätze aus einem Claviertrio in G von Haydn, Sopran-Arie aus dem Alexanderfest von Händel, Violinconcert von Rode, Cis moll-Sonate von Beethoven, Sopran-Arie aus Titus, Scherzo in B-moll von Chopin, Claviertrio in Es von W. de Haan (Schüler der Compositionsclasse).

Auch Hamlet wird jetzt gesungen! In Paris fand am 9. März die erste Aufführung einer gleichnamigen Oper von Ambroise Thomas (Textbearbeitung von Carré und Barbier) statt.

In Magdeburg wurde eine neue komische Oper »Hero und Leander« von dem Stuttgarter Contrabassisten und Concertmeister W. W. Steinhart mit Beifall gegeben.

Das 8. Abonnement-Concert in Zürich brachte im ersten Theil Schumann's C-Symphonie, im zweiten eine Arie aus der »Schöpfung« (Frl. Th. Müller), Violin-Concert von Mozart (Herr Heger), Arie aus Ernani (Frl. Müller), Ouverture zu »Oberon«.

Aus Zittau wird uns mitgetheilt: Wenn grössere Orgelwerke einer Erwähnung in Musikzeitungen werth sind, so verdient eine solche auch die Orgel in der St. Johanniskirche zu Zittau. Dieselbe, in den Jahren von 1837 bis 1843 von dem verstorbenen Hoforgelbauer Jehmlich in Dresden gebaut und aufgestellt, ist neuerdings von dem Neffen des Erbauers, dem Herrn Hoforgelbauer C. Eduard Jehmlich und dem Herrn Orgelbauer Stöckel gründlich reparirt worden. Eine in den Zittauer Nachrichten von sachkundiger Hand geschriebene Notiz darüber lautet: »Am Nachmittage des 21. Febr. fand in hiesiger Johanniskirche die Uebergabe der neurestaurirten Orgel statt. Vor Mitgliedern des Stadtraths, der Stadtverordneten, der Gemeindevertretungen der eingepfarrten Ortschaften, der Geistlichkeit, sowie vor eingeladenen Kunstfreunden wurde durch Herrn Organist und Musikdirector Albrecht das neu vollendete Werk in vollem Glanz vorgeführt. Nach Abschluss des, wenn wir nicht irren, zweijährigen Reparaturbaues, ist unsere Johannisorgel in neu verjüngter Gestalt erstanden. Schöner und mächtiger in der Fülle des ganzen vollen Werks, wie in dem Reichthum der einzelnen Charakterstimmen, kann sie selbst nicht bei ihrem erstmaligen Erklingen gewesen sein. Die Meisterhände der Herren Hoforgelbauer Jehmlich und Stöckel haben in dieser Zeit unermüdlichster Arbeit und ausdauerndster und geduldigster künstlerischer Pflege ein Werk wiederhergestellt, das sich nicht blos eins der grössten, sondern gewiss auch eins der schönsten und reichsten Orgelwerke Sachsens nennen kann.« — Es seien hiermit Freunde der Orgel und des Orgelspiels auf dieses schöne Werk aufmerksam gemacht. Es enthält 3 Manuale mit 55 klingenden Stimmen. Die Disposition und genauere Beschreibung steht in Nr. 10 u. 11 des elften Jahrgangs (1854) der bei Körner erscheinenden Urania.

S. Bach's grosse Kirchencantate »Ich hatte viel Bekümmerniss«, welche bereits in einem Clavierauszug von R. Franz bearbeitet, erschienen war, ist nun in demselben Verlag (Leuckart) und von demselben Bearbeiter in Partitur ausgegeben worden.

In Basel bei F. Schneider sind erschienen: »Ausgewählte Psalmen in grossentheils neuer Uebersetzung mit den Tonsätzen Claude Goudimels, bearbeitet und herausgegeben von Riggenbach und Löw.«

Leipzig. Das Programm des letzten Euterpe-Concerts (Dirigent: Herr Jadassohn) enthielt im ersten Theil Fr. Liszt's symphonische Dichtung »Orpheus«, Duett aus »Beatrice und Benedict« von Berlioz, Entr'act aus Lohengrin von R. Wagner, 3 zweistimmige Lieder Op. 43 von Schumann; und im zweiten Theil: C dur-Symphonie von Schubert.

— Das Programm des in voriger Nummer berührten Concerts der Gesangvereine Arion und Paulus war folgendes: Erster Theil. 2 Chöre: Die drei Worte des Glaubens von C. Zöllner, und Sonntagslied von C. Kreutzer. Der Gondelfahrer, Chor mit Begleitung von F. Schubert. Solo-Vortrag des Hrn. R. Heckmann. Zwei schwedische Lieder. Kärnthner Volkslied: »O Dirndle tief drunt im Thale, gesetzt von J. Herbeck. Der Jäger Heimkehr, Chor mit Hornbegleitung von C. Reinecke. — Zweiter Theil: Waldlied, Chor mit Hornbegleitung, von A. Horn. Sommerlied, Chor mit Solo von Mendelssohn. Zwei Lieder am Clavier gesungen von Frau M. Repuszynska. Zwei schwedische Lieder. Drei Chöre: Soldatenlied von F. Hiller; Die Müllerin von Leonhardt und »Mein Liebchen hat gesagt« von C. Zöllner.

— Von Ostern ab erscheint hier eine neue Musikzeitung unter der Redaction von Dr. O. Paul.

— Von einer hiesigen Künstlergesellschaft (die »Zwanglosen«) ist die Anregung ausgegangen, Mendelssohn hier ein Denkmal zu setzen. Ein Comité hat sich bereits gebildet und es sind Geldmittel zugesagt (die Concertdirection soll tausend Thaler bewilligt haben).

Digitized by Google

ANZEIGER.

[47] Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in Breslau erschien soeben:

Einleitung (Ouverture)

zur grossen romantischen Oper:

Loreley von Max Bruch

für grosses Orchester.

Partitur 20 Sgr. Orchesterstimmen 4½ Thlr.
Arrangement für Pianoforte zu 2 und 4 Händen à 7½ Sgr.

Serenade von Jos. Haydn.

Aus dem Concert-Programm des

Florentiner Quartett-Vereins Jean Becker.

Ausgabe A. für 2 Violinen, Viola und Violoncello . 10 Sgr.
Ausgabe B. für Violine und Pianoforte . . . . . 10 -
Ausgabe C. für Pianoforte allein . . . . 7½ -
Ausgabe D für Pianoforte zu vier Händen . . . 7½ -

---

[48] Im Verlage von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur ist mit Eigenthumsrecht für Deutschland und die Schweiz erschienen:

HENRI PANOFKA.

Gesangs-A-B-C.

Vorbereitende Methode zur Erlernung des Ansatzes und der Feststellung der Stimme zum Gebrauch in Seminarien, Gesangschulen, Gymnasien und Instituten.

Pr. 25 Ngr. netto.

Abécédaire vocal.

Méthode préparatoire de Chant pour apprendre a émettre et à poser la voix.

Preis 25 Ngr. netto.

Eingeführt an den Conservatorien zu Prag und Wien. Die Zweckmässigkeit dieses Werks wurde von den kaiserlichen Conservatorien in Paris, Toulouse, Metz und Lille anerkannt; ebenso von den Directoren der königlichen Conservatorien in Brüssel und Lüttich, den Herren Fétis und Doussoigne-Mehul, welche dasselbe auch in ihren Classen eingeführt haben.

Suite de l'Abécédaire vocal.

24

Vocalises progressives

dans l'Etendue d'une Octave et demie pour toutes les Voix, la Voix de Basse exceptée. (A son Elève la Princesse Sophie Ypsilanti.)

Cah. I. Pr. 1 Thlr. 5 Ngr. Cah. II. Pr. 1 Thlr. 15 Ngr.

---

[49] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Drei

DIVERTISSEMENTS

für

zwei Violinen, Viola, Bass und zwei Hörner

componirt von

W. A. MOZART.

Für Pianoforte zu zwei Händen

bearbeitet von

H. M. Schletterer.

Nr. 1 in D. Nr. 2 in F. Nr. 3 in B à 1 Thlr.

---

[50] Soeben erschienen in meinem Verlage:

SONATE

in Gmoll

für Pianoforte

von

Felix Mendelssohn Bartholdy

Op. 105.

Preis 1 Thlr.

SONATE

in Bdur

für Pianoforte

von

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY

Op. 106.

Preis 1 Thlr.

J. Rieter-Biedermann
in Leipzig und Winterthur.

An die geehrten Abonnenten.

Mit nächster Nummer schliesst das erste Quartal der Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Ich ersuche die geehrten Abonnenten, die nicht schon auf den ganzen Jahrgang abonnirt haben, ihre Bestellungen auf das zweite Quartal schleunigst aufgeben zu wollen.

J. Rieter-Biedermann.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 25. März 1868. **Nr. 13.** III. Jahrgang.

Inhalt: Noch ein Beitrag zu den Haydniana (Schluss). — Recensionen (Clavierstücke). — Ueber Langert's Oper »Die Fabier«. — Berichte aus Hamburg und Leipzig. — Feuilleton (Kurze Nachrichten). — Anzeiger.

Noch ein Beitrag zu den Haydniana.

(Schluss.)

Wie in seinen symphonischen Arbeiten, so wird Haydn, wie es scheint, gleichfalls sehr mit Unrecht in seinen Vocalcompositionen vernachlässigt. Wenn man die Breitkopf und Härtel'sche Sammlung der Haydn'schen (ein- und mehrstimmigen) Gesänge durchgeht, so findet man darunter allerdings manches platte Lied in zopfigem Rococcostil, aber weit mehr überrascht wird man von der Fülle der herrlichsten, aus einem tief poetischen Gemüth entsprungenen Stücke (ganz besonders unter den mehrstimmigen Gesängen), welche hier in zwar schlichtem Gewand verborgen ruhen und denen man im öffentlichen Kunstleben wenigstens niemals begegnet. Den beiden Oratorienwerken Haydn's »Schöpfung« und »Jahreszeiten« ist zwar seit ihrer Entstehung hinlängliche Ehre erwiesen worden und wird es noch immerfort; dagegen scheinen »Die sieben Worte des Erlösers« viel zu wenig gekannt und gewürdigt, während ich meinerseits gerade in diesem Werk eine der bewunderungswürdigsten Arbeiten des Meisters erkenne, in welchem er einen ihm sonst kaum gewöhnlichen musikalischen Tiefsinn entwickelt, so dass ich es in dieser Hinsicht sogar höher zu stellen geneigt wäre, als jene beiden weltberühmten Oratorien.

In allen Biographien unsers Meisters liest man auch von einer nicht unbeträchtlichen Anzahl (gewöhnlich 19) theatralischer Arbeiten desselben. Um zu erfahren, wie es denn mit diesen, welche es, gleich den Schubert'schen, nur zu einer Ephemeriden-Existenz brachten, bestellt sei, bin ich einige Partituren, welche sich von denselben auf der Wiener Hofbibliothek befinden, durchgegangen.

Es sind die folgenden acht: *Orfeo ed Euridice, Alessandro il grande, Armida, Roland, Isola disabitata, il mondo della Luna, la vera constanza* und *l'incontro improviso.*

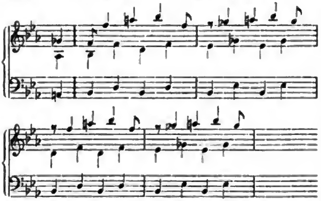
Von diesen Arbeiten liegt eine, die erstgenannte, in (bei Breitkopf und Härtel) gestochener Partitur vor, die andern nur in geschriebenen. Jene ist auch ohne allen Vergleich die werthvollste, ja man darf sie ohne Weiteres ein wahres Prachtstück nennen. Zwar würde Niemand daran denken mögen, es auf die Bühne zu bringen, nicht zwar, weil es der Musik an dramatischer Lebendigkeit gebräche, wohl aber wegen Mangel an aller dramatischen Action überhaupt. Um so dringender wäre das Werk zur Concertaufführung zu empfehlen. Man wird erstaunen über die Fülle von Schönheit, die es in sich birgt, denn es ist, ein paar »Nummern« abgerechnet, welche durch Passagenflitter entstellt sind (der beschnitten werden könnte), bedeutend von der ersten bis zur letzten Note, mit einem Wort eine der schönsten Arbeiten Haydn's und die seine nahe Verwandtschaft zu Mozart in ein helleres Licht stellt, als irgend eine.

Von allen übrigen genannten Opernwerken lässt sich dies nicht behaupten. Ich spreche überhaupt nicht von ihnen als von dramatischen Producten; als solche sind sie schlechthin unbedeutend und mochte ihre Aufführung immerhin auf das fürstliche Privattheater in Eisenstadt beschränkt bleiben. Aber selbst dem rein musikalischen Werth nach sind diese Stücke zu ungleich, als dass man eine Aufführung derselben in ihrer Integrität oder eine Veröffentlichung durch den Stich und Druck in irgend einer Gestalt empfehlen könnte. Zudem verlangen sie von textlicher Seite her durchaus nach der Bühne, während *Orfeo ed Euridice* bei durchaus lyrischer Haltung auch im Concertsaal einen ganz angemessenen Boden fände. Dagegen enthalten fast alle diese Opernstücke im Einzelnen so viel des Schönen, Interessanten, Geistreichen, musikalisch Werthvollen, dass man mit einer Sammlung dieser kleinen Perlen in irgend einer Fassung den Freunden der Kunst immerhin ein angenehmes Geschenk bereiten würde. Ich führe beispielsweise nur die *Armida* an, deren ganzer dritter Act (die Scene im Zauberhain, 52 Blätter Manuscript) als ein überaus reizendes musikalisches Gemälde erscheint. Auch die beiden ersten Acte dieser Oper, welche eine hübsche Ouvertüre einleitet, enthalten neben manchen leeren Partien viel musikalisch Werthvolles.

Was *Alessandro il grande* betrifft, so sagt man mir, dass diese Partitur, wenigstens in dieser Gestalt (sie um-

Digitized by Google

faſst, ungefähr gleich den übrigen, über 400 Blätter Manuscript) gar nicht von Haydn herrühre. Dies mag sein. Es findet sich sehr Mittelmässiges und Gehaltloses darin, was wen immer zum Verfasser haben mag; zumal in den beiden letzten Acten. Dagegen auch höchst vortreffliche, ja kostbare Stücke, insbesondere im ersten Act, welche ich unbedenklich Haydn zuschreiben möchte, die aber, sollten sie auch nicht von ihm herstammen, jedenfalls als Meisterstücke erhalten und verbreitet zu werden verdienten. Schon die Ouvertüre erscheint als ein sehr werthvolles Product und ist unter andern dadurch merkwürdig, dass man in ihr folgender Stelle begegnet:



Die Analogie mit der berühmten Stelle in Mozart's Don Juan-Ouvertüre springt in die Augen und erscheint auffallend genug. Doch erstreckt sie sich nur auf diese wenigen Takte.

Einen eigenthümlichen Charakter zeigt die *Isola disabitata*. In diesem zweiactigen Stück herrscht das Recitativ dermassen vor, dass es ziemlich drei Viertheile der Oper einnehmen mag. Es ist mit der grössten Feinheit und Sorgfalt behandelt, voll edeln und charakteristischen Ausdrucks, der für den geringern melodischen Reiz reichlich entschädigt — wenigstens den ruhig in sich gesammelten Partiturleser.

Die übrigen Stücke gehören alle dem komischen Genre an. Unter ihnen hebe ich zunächst »*Il mondo della luna*« hervor, wegen seines äusserst anziehenden zweiten Acts und einiger sehr fein gearbeiteten Stücke, welche sich in der zweiten Hälfte des ersten Acts finden.

In der Oper *Roland* halten sich das seriöse und possenhafte Element ungefähr das Gleichgewicht. Die musikalisch werthvollern Partien gehören aber durchaus dem erstern an.

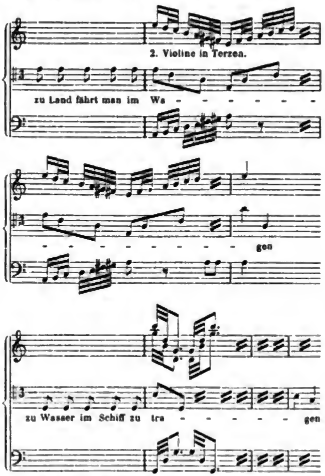
L'incontro improviso entspricht unter diesen komischen Opern (neben dem zweiten Act von *Mondo della luna*) am meisten den Erwartungen, welche Haydn's humoristischer Genius erweckt, obgleich auch hier Feines und Geistreiches sich mit Derb-Trivialem und Schablonenhaftem mischt. *La vera constanza* bewegt sich fast ausschliesslich in diesem letztern Element und es ist unter den genannten Producten in jeder Beziehung das geringhaltigste und fast ungeniessbar.

Die Texte dieser Opernproducte werden wohl original alle italienisch gewesen sein, doch zeigen einige dieser Partituren deutsche Texte. Sie leisten mitunter an Derbheit das Aeusserste, wovon gelegentlich Verse, wie die folgenden, eine Probe geben:

Doch ich fühle zu meinem Schaden,
Dass ich nichts zu fressen hab',
Liebste gieb mir was zu essen,
Sonst beiss ich dir d' Nasen ab.

Ueberhaupt wird man an den Wiener Kasperl, an das Marionetten- und Puppentheater häufig und lebhaft genug erinnert.

Zum Schluss noch als Curiosum eine Probe Haydn'scher Tonmalerei (aus »*l'incontro improviso*«):



Auf einen auffallenden capriciösen Zug im Andante der neu edirten Bdur-Symphonie erlaube ich mir noch bei dieser Gelegenheit aufmerksam zu machen, nämlich auf den Rückgang von der Halbcadenz in C-dur (im achten Takte) nach der Tonika (F-dur) durch den Ton *ges*, welcher Passus auch später wiederkehrt:

u. s.

Recensionen.

Clavierstücke.

Franz Schubert. Drei Clavierstücke. Nachgelassenes Werk; in 3 Heften, Pr. à 20 Ngr. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann.

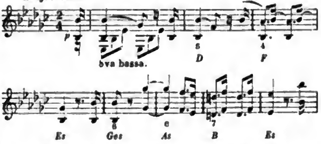
S. B. Mit wahrem Vergnügen greifen wir heute zur Feder, um eine Novität des unvergesslichen Schubert zur nähern Anzeige zu bringen. Denn die drei Clavierstücke gehören dem Genre an, in welchem sein Genius culminirt, und sie reihen sich den reizendsten Blüthen an, die derselbe auf diesem Gebiet emporgetrieben hat.

Man pflegt gemeiniglich Schubert als den Meister des Lieds zu bezeichnen, und gewiss ist er der Meister des Lieds, denn solche reiche Gaben, wie seine Lieder, hat kein Componist vor und nach ihm wieder geboten, Gaben, wo man im Ganzen zwar auch Bedeutendes und weniger Bedeutendes unterscheiden und auseinander legen kann, wo aber doch das wirklich Bedeutende auch in der Zahl höchst stattlich ist. Man denke nur an die zwei cyklischen Werke: »Die schöne Müllerin« und »Winterreise«, an den Schwanengesang, an die 30 Goethelieder (Breitkopf und Härtel'sche Ausgabe) und eine noch übrig bleibende grosse Masse von Liedern, die noch einige solche Bände füllen können. Da ist doch jedes einzelne Stück eine Perle, die ihren Werth behaupten wird, so lange die Menschheit einen Begriff von »schön« behält. Dennoch würde es heissen die historische Bedeutung Schuberts zu eng fassen, wenn man immer wieder von ihm nur als Liedercomponist spräche. Viel treffender wird man sein (und der ihm verwandten Meister Mendelssohn und Schumann) Verdienst bezeichnen, wenn man ihn (und sie) als die Meister des kleinen Charakterstücks, sei es Lied oder Clavierstück, bezeichnet. Die frühern Meister, und vor allen Beethoven, haben zwar auch »Bagatellen« geschrieben und auch in dieser Form ein sprechendes Zeugniss abgelegt von dem Reichthum und der Schönheit, die ihrem Bilden innewohnten. Allein sie haben solche Kleinigkeiten doch nur als solche angesehen und behandelt; an die grössern Formen gewöhnt, konnten sie dergleichen nur als Brosamen betrachten, die ein Reicher vom Tisch fallen lässt, um damit gelegentlich einen Hungrigen momentan zu befriedigen. Anders die neuern Meister, denen insgesammt die Behandlung grosser Formen sauer geworden ist und die auch überall mehr oder weniger diese Mühsamkeit oder den ungenügenden Reichthum fühlen lassen. Ihnen war gerade die Aufgabe geworden, jenes kleinere Gebiet mit desto grösserer Liebe und entsprechender Begabung zu bebauen; und sie haben dies mit solchem Glück gethan, dass die Welt mit Erstaunen nach der Fülle grosser und bedeutender Werke eine Fülle höchst reizender kleiner aber mit ganz neuem Gehalt erfüllter Werke emporschiessen sah und sich daran freute und erlabte wie an einem Garten, wo, im Gegensatz zur grossen Natur, die Schönheit eng aneinander gedrängt ist und durch sinnige Anordnung entzückt. Jedes zu seiner Zeit genossen, erweckt reinste Freude — man sollte den Garten nicht über der grossartigen Gebirgswelt, und diese nicht über jenem vergessen oder gering achten, auch nicht vergleichen, was keinen Vergleich zulässt. Die Symphonien, Quartette, Trios u. s. w. der Neueren mögen immerhin mit dem Maassstab derjenigen Künstler gemessen werden, die in dieser Form das Grösste geleistet haben; aber den Werth der neuern Meister darnach beurtheilen wäre Unsinn: denn sie haben in ihren wirklich bedeutenden Werken Grosses im Kleinen geleistet, Reizenderes, Reicheres und Bedeutenderes als die Hauptmeister.

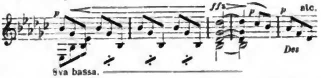
Dem reichen Ueberfluss an Schönheit, den uns Schubert in seinen zwei- und vierhändigen Clavierstücken überhaupt hinterlassen hat, reiht sich, wie wir oben sagten, die neue Edition drei bisher unbekannter Stücke unbedenklich an, wenn dieselben auch den allerherrlichsten derselben nicht ohne Weiteres gleichzustellen sind. Vollkommen fertig, abgerundet und organisch sind sie nicht durchaus, es ist vielmehr ein kleines Plus übrig geblieben an Länge und Wiederholungen, das mit dem Inhalt sich nicht ganz in Uebereinstimmung befindet. Dass Schubert dies selbst empfunden, mag wohl die Ursache gewesen sein, dass er die Stücke liegen liess;*) andererseits zeigt er selbst in Nr. 1, wo er einen zweiten Mittelsatz gestrichen hat (der aber mit abgedruckt ist), dass er jenes Zuviel wirklich empfand: Schubert hatte recht, den Satz zu streichen; aber der Verleger hatte auch recht ihn abzudrucken (mit der Bemerkung natürlich, dass Schubert ihn selbst gestrichen). Man mag es nun halten wie man will: die Schwärmer mögen jede Note des Meisters und so auch diesen Mittelsatz als eine unveräusserliche Reliquie betrachten und jenen Mittelsatz spielen; nüchterne Naturen mögen ihn weglassen, wenn sie sich durch ihn nicht besonders angesprochen finden, oder wenn ihnen das Stück zu lang wird.

Betrachten wir nun die drei Werkchen etwas näher.

Das erste, in Es-moll 2/4 *Allegro assai*, trägt den Stempel Schubert'scher Erfindung gleich auf der Stirn: im Thema. Kaum würde Jemand auf einen andern Tonsetzer rathen, wenn man ihm dies Thema vorspielte, ohne den Namen des Autors zu nennen:



Melodik, Rhythmik und Harmonik sind entschieden Schubert'sch; nicht dass man jeden einzelnen Factor davon nachweisen könnte, aber in der Vereinigung spricht sich Schubert's Art und Weise unverkennbar aus. Wer aber den ersten Theil, der noch immer in seiner 4 : 8taktigen Structur etwas vom allgemeinen Typus des Liedförmigen trägt, noch nicht so Schubert'sch finden wollte wie wir, der müsste doch im zweiten sofort den Meister Franz Schubert an dem rhythmischen Wechsel und an den Harmoniefolgen erkennen. Der Rhythmus springt nämlich in doppelte Länge um, aus dem taktweisen 1, 2 — 3, 4 wird zweitaktiges 1, 2 u. s. w.



und es entstehen periodische Gruppen von 16 statt 8 Takten. In der Harmoniefolge aber ist jenes Terz- und Quintsteigen des Fundaments, das Schubert mit Vorliebe gebraucht, verbunden mit dynamischen Mitteln, ein ganz entschiedener Zug, von mancherlei andern Lieblingsmanieren ganz abgesehen. Aeusserst lieblich ist jene melodische Wendung von der Dominante nach der Durtonart, die sich hier als Uebergangsmoment gerirt. Ebenso Schubert eigenthümlich ist die Transposition

*) Oder sind sie etwa kurz vor seinem Tod geschrieben? Die Ausgabe sagt nichts über die Entstehungszeit.

eines ganzen früher in Moll gestandenen Satzes in die Durtonart wie solche hier folgt, und die Ausspinnung dieser als Coda zu betrachtenden Partie. Diese zwei Theile, von welchen der zweite längere repetirt, bilden den Hauptsatz unseres Nr. 1; demselben tritt dann in H-dur ein langsamer Mittelsatz im 4/4-Takt gegenüber, der in seiner Octavenverdoppelung der in Terzen schreitenden Melodie, dann aber besonders in der harmonischen Wendung am Schluss des ersten Theils (vom Dominantaccord von Dis-moll nach der Fisdur-Tonart als Sextaccord) abermals ächt Schubert'sch ist; nicht minder die *pianissimo*-Läufchen des zweiten Theils, eine kleine reizende Coketterie. Und nun wieder der chromatisch-enharmonische Rückgang vom Schluss des zweiten Theils zum Hauptthema: 7 ♯ / Fis — ♮5 ♮ F — — — ♯ ♭7 6 — — 4 ♭5 ♭4 ♮ ♭3 —. Wie phantastisch und doch gemüthvoll spricht uns das alles an, und wie reizend spielt es sich! Wir unsererseits konnten bis jetzt noch nicht müde werden, dieses Stück immer wieder von vorn anzufangen. Jener zweite (von Schubert gestrichene) Mittelsatz steht in As, wohin überzugehen von dem Durschluss des Hauptsatzes allerdings grosse Versuchung gewesen sein mag; auch ist dieser abermals zweitheilige Mittelsatz an sich gar nicht etwa weniger hübsch, oder weniger bedeutsam als das Uebrige; nur die Nothwendigkeit, die sich dem architektonisch fühlenden Tonsetzer aufdrängte, den ganzen ziemlich langen Hauptsatz nun nochmals zu wiederholen, also zum dritten Mal vorzuführen, wodurch das Ganze zu übermässiger Dauer anwächst (15 Druckseiten), wird ihn bewogen haben, den sonst so hübschen Satz zu beseitigen.

Das zweite Stück erscheint uns in einigen Partien weniger werthvoll, während freilich die Mittelsätze (es sind deren abermals zwei, und diesmal hat Schubert nicht gestrichen) ganz köstlich sind. Der Hauptsatz steht in Es-dur, *Allegretto* 6/8, der erste Mittelsatz (Trio) in C-moll (dieselbe Bewegung), der zweite in As-moll, 4/4-Takt. Der erste Theil des Hauptsatzes gefällt uns ganz gut: ein reizend gemüthliches Motiv, einfach und schlicht, erfreut Ohr und Herz:

Im zweiten Theil italienisirt unser Componist ein wenig: eine Terzenmelodie darin könnte ebenso gut Bellini oder Donizetti zum Autor haben. Dagegen ist das erste Trio in C-moll mit seinem eigenthümlichen Rhythmus:

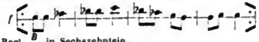
und seiner dunklen Färbung durch ein tremoloartiges Bassgetöne von Quinte und Sexte (*c g*, *c as*) ein wahres Cabinetsstück, so modernen Klangs, dass man dabei an Brahms erinnert wird. Der zweite Theil dieses Trios ist merkwürdig erstens durch die Uebertragung der Melodie in die linke Hand, zweitens durch die Zusammenziehung des Rhythmus, indem von obiger rhythmischen Figur Takt 1, 2 und 4 zu einem Dreier gebildet werden; drittens durch höchst frappante Harmoniefolgen: 8 6♯ / *f a*, 8 5 / *as c*, 8 5 / *ces es*, ... , 8 ♯ / *c e*, 7 / — *g*, endlich durch die (abermalige) Uebertragung des C moll-Satzes in C-dur, wobei im *pianissimo* durch Wiederholung des ersten Takts und durch einen neuen, höchst eigenthümlich über die Tasten schleichenden Achtelgang ein rhythmischer Fünfer entsteht, der aber durch Eintritt der Tonika und gleichlautenden Anfang des Themas ganz verständlich bleibt. Den Rückgang ans C nach Es bildet Schubert wieder sehr eigen chromatisch-enharmonisch: 6 4 *c* — 8 ♯ *h* — ♮5 ♮ *h* — 5 3 *b* (*ces*) — ♭7 *b*; das einfache Hauptthema in Es wirkt dann wieder in seiner ganzen Lieblichkeit und Einfalt. Der zweite Mittelsatz in As-moll spinnt sich *pianissimo* und rhythmisch wieder frei genug ab. Ein Motiv, hoch oben in der zweigestrichenen Octave liegend:

in der rechten Hand mit nachschlagenden Achteln, in der linken Hand von dem Rhythmus

begleitet, geht im dritten Takt in gangartige Bewegung über, wozu der zuletzt angeführte Rhythmus das Motiv hergiebt, und erweitert auf diese Weise den rhythmischen Vierer zum Fünfer, welche Procedur einmal auf der Tonika, dann auf der Dominante vorgenommen wird; dann folgt, gebildet aus obigem Hauptmotiv, eine Reihe von rhythmischen Zweiern mit ruhig quartaufwärts fortschreitenden Grundbässen, einen herrlichen Gesang entstehen lassend, der in der gebundenen Breite seiner periodischen Structur wundervoll absticht gegen den wie in freier Phantasie sich ergehenden Anfang. Und nun erhebt sich im zweiten Theil in H-moll (Ces-dur = H-dur, H-moll) der bis jetzt ganz leise ertönende Gesang zu grösserer Fülle, indem die Melodie (zu demselben Begleitungsrhythmus) eine ganz andere, neue Gestalt annimmt und das Ganze aus dem *pp*. in's *mf*. tritt. Die immer noch in der Höhe liegende Melodie senkt sich dann im *pianissimo* in die Tiefe und tönt in melancholisch-dumpf gefärbten Octaven herbes Leid aus, wie dergleichen von Schubert in manchen Kammermusikwerken so ergreifend vorgebracht wird. Die Rhythmik ist dabei fortwährend sehr frei, rhythmische Fünfer spielen die Hauptrolle, dem Ganzen etwas unsicher und unheimlich Tastendes gebend, aber doch immer nicht verwirrend, sondern durch Harmoniefolge und deutliche Cäsuren klar genug bleibend. Dieser zweite Theil, der sich dann wieder zur Haupttonart As-moll und zur Hauptmelodie zurückwendet, ist von grosser Länge und wird überdies wiederholt, dann folgt abermals der Hauptsatz in Es-dur, der nur eben solch grossartigen Mittelsätzen gegenüber nicht bedeutend genug ist, um das Ganze einheitlich zusammenhalten zu können.

Das dritte Stück ist munterer Art: ein *Allegro* C-dur 2/4 mit einem syncopirten Thema, so dass man sich erst gewöhnen muss (abermals zwei fünftaktige Rhythmen zum Anfang), leitet es ein. Dann macht sich ein reizendes Spiel auf dem Rhythmus

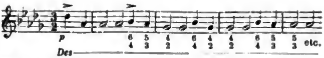
geltend, von dem später der zweite Takt, bei plötzlichem Uebergang nach Es, zu einem ungarisch wild klingenden viertaktigen Satz:



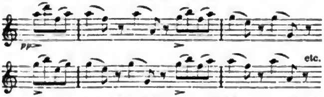
ausgebaut wird, dessen phantastisches Wesen durch den Uebergang nach F- und C-dur vom 9. Takt an noch vermehrt wird. Nach diesem in C-dur kurz abbrechenden Satz führt uns Schubert ganz in seiner Weise: 5 3 / *c* — 5 *as* — 3 *f* / *des des* nach Des-dur, wo ein Trio im 3/4-Takt sich vernehmen lässt, das auch seinen Autor und die ungarischen Anklänge nicht verkennen lässt. Der Rhythmus bewegt sich beständig in der Weise:

worauf zuerst eine simple Melodie in derselben Bewegung sich aufbaut:

Digitized by Google



die gegen das Ende des 12taktigen Satzes sehr eigenthümliche Modulationen herbeiführt.*) Hernach wird dieselbe Melodie durch die rechte Hand in folgender Weise verziert:



und zwar consequent durch den ganzen Theil; dann folgt ein längerer zweiter Theil, zuerst einfach und dann auch in seiner ganzen, etwas allzugrossen, Ausdehnung mit der Verzierung; dann wieder ein Schubert'scher Uebergang von Des nach C: Des-dur, Des-moll = Cis-moll, A ?, A-moll, $\frac{7}{G}$, worauf der Hauptsatz wiederkehrt und durch eine lebhafte Coda beschlossen wird.

Man sieht, die Stücke geben viel zu denken — aber auch zu geniessen; die Clavierspieler werden sicherlich nicht verfehlen, sich solch reicher Gelegenheit zu bedienen und ihr Repertoire durch dieselben zu vergrössern. Schubert's Natur und musikalische Weise ist in den Stücken vollständig enthalten, überwiegend nach der vortheilhaften Seite hin, nur selten nach der künstlerisch bedenklichen. Die Liebenswürdigkeit, Süssigkeit und Originalität seiner Melodik, die ungezwungene rhythmische Bewegung, die Fülle harmonischer Gestaltung erwerben unsere ganze Theilnahme. Eine gewisse Formlosigkeit liegt auch hier, wie bei Schubert so häufig, in dem Ueberwuchern der Mittelsätze, in dem weiten Ausspinnen von Ideen, die nebensächlich bleiben sollten. So gewiss architektonisch empfindende Musiker namentlich im zweiten Stück diese Eigenheit oder Schwäche empfinden werden, so gewiss werden sie sich dadurch nicht abhalten lassen, die reichen Schönheiten im Einzelnen freudig zu geniessen.

Ueber A. Langert's Oper „Die Fabier"

schreibt Dr. O. Gumprecht in der Nationalzeitung vom 21. Februar:

Ein Ereigniss rief uns am Mittwoch in's Opernhaus, das sich alle paar Jahre nur ein einziges Mal zuzutragen pflegt: als Novität erschien auf unserer königlichen Bühne das Werk eines lebenden deutschen Componisten. Dem Meyern'schen Libretto zu den »Fabiern« von Langert liegt die Freytag'sche Tragödie zu Grunde. Fast so alt wie die Oper selbst ist das Herkommen, für ihre Zwecke von den Werken hervorragender Dichter Besitz zu ergreifen. Dasselbe gewährt zunächst den Vortheil, dass es sich hier nicht mehr darum handelt, von vorn anzufangen, sondern lediglich einen bereits den Gesetzen des Dramas gefügigen Stoff nur noch im Einzelnen für das musikalische Bedürfniss herzurichten. Schon ein beträchtliches Stück der Arbeit findet der Verfasser des Textbuchs gethan, um eine planvoll entwickelte Handlung, lebensfähige Charaktere und wirksame Situation braucht er nicht mehr zu sorgen, alle diese schätzenswerthen Dinge fallen ihm müheios zu und, wenn das Glück gut ist, darf er selbst bestimmte Wendungen des Ausdrucks, treffende Schlagworte, oft sogar ganze Scenen ohne wesentlichen Zuschuss oder Abzug in seinen Nutzen verwenden. Um so schwerer wiegt aber dieser Umstand, je seltener eine wirkliche Dichterhand nach dem kargen Lorbeer der Librettopoesie sich auszustrecken pflegt. Und von nicht geringerm Belang ist der folgende Punkt. Der Componist, welcher den Schmuck der Töne zu einem bereits anerkannten Werk des Genius bringt, geniesst den Vorzug, dass die Gestalten, die er auf seine Bühne ruft, in der Liebe und dem Verständniss des Publicums bereits eine Heimath haben. Die dramatische Poesie aller Völker und Zeiten sehen wir daher der Oper tributpflichtig. Nachdem ihr fast ein Jahrhundert hindurch die griechischen Tragiker beinahe ausschliesslich den Bedarf geliefert, kamen Shakespeare, Calderon, Schiller und Goethe, Beaumarchais, Goldoni, Kotzebue und wer nicht sonst Alles an die Reihe.

Zu den Eigenschaften, welche der Musik die Freytag'schen Fabier begehrenswerth erscheinen liessen, gehörte sicher auch deren hohe poetische Bedeutung, daneben spielten aber, wie uns dünkt, auch noch manche andere minder ideale Rücksichten eine Rolle. Die gewaltigen Leidenschaften, welche das Stück entfesselt, die scharfen Conflicte, zu denen es sich spannt, der Glanz und die Massenhaftigkeit der Darstellungsmittel, zu deren Entfaltung es Gelegenheit giebt, mit einem Wort der gehäufte psychologische und scenische Apparat, der in ihm Raum und Verwendung finden kann, alles das war ganz dazu angethan, den Liebesblick der grossen modernen Oper auf diese Tragödie zu lenken. Giftiger Kastenhass, das Glück zweier Herzen im Kampf mit unerbittlicher Satzung, tückische Dolche, geschwungene Liktorenbeile, ein Vater, der über seinen Sohn das Bluturtheil spricht und nahe daran ist, es eigenhändig zu vollstrecken, ein ganzer Stamm, der todesmuthig seinen Untergang als Sühne seines Verbrechens sucht, wildwogendes Volksgetümmel — wie sollte der Versuch fehlschlagen, mit so kräftigen Ingredienzien ein bühnenmässiges Libretto zu Stande zu bringen. Nur ein durch den äussern Schein geblendetes Auge konnte jedoch diesem Stoff die Fähigkeit zutrauen, wahrhaft in Klang und Ton aufzugehen. Man vergegenwärtige sich das alte republikanische Rom mit seinen hartgesottenen Charakteren, seiner nüchternen Strenge, mit seinen um sehr praktische Vortheile feilschenden Patriziern und Plebejern; wer hier der Musik ihre Stätte anweist, der muthet ihr zu, einen steinernen Acker zu bestellen. Das seltsame Ungethüm, das wir grosse Oper nennen, scheut freilich heut zu Tage vor keiner Aufgabe mehr zurück. Warum sollte der Streit um das Connubium nicht seinen Sänger finden, hat es doch bereits Meyerbeer fertig gebracht, lange Staatsrathsdebatten auf Noten zu setzen. Obgleich sich das Textbuch der ursprünglichen Dichtung vielfach auf Schritt und Tritt anschliesst, that es doch manchen bösen Griff in den meisterhaften Bau des Originals. Da mit dem alten Spurius Icilius, dieser reinsten Verkörperung egoistischer Klugheit, schlechterdings nichts anzufangen war, musste er das Feld räumen und seine Funktionen der Sohn mit übernehmen. Die Rollen des Liebenden und des Volkstribunen, der durch geschickte Benutzung der Verhältnisse den Patriziern ihr Standesprivilegium zu entreissen sucht, vereinigen sich nun in einer und derselben Person. Der Vorkämpfer der Plebejer ist zugleich der Anwalt seines eigenen Herzens. Noch bedenklicher erscheint eine zweite Aenderung. Der Gesammtcharakter der Handlung fordert mit gebieterischer Nothwendigkeit eine unabgeschwächte tragische Lösung. Das Opernlibretto, dem es um ein effectvolles Schlusstableau zu thun war, — und bei einem solchen darf bekanntlich die Primadonna nie fehlen — nahm indessen keinen Anstand, in der letzten Scene die Hände des liebenden Paars zusammenzufügen und den Caeso Fabius sterbend seinen rührseligen Segen dazu geben zu lassen. Zu der in der Tragödie mit so feinfühliger Hand gewahrten Poesie des Ausdrucks stehen die schnöden Knittelverse des Texts in grellem Gegensatz. Man höre nur etwa Stellen wie diese: »Nicht

---

*) Im 9. und 10. Takt und später bei der Wiederholung fehlt bei *g* das ♮

todt allein, ermordet ist Sican!« oder »Es reift der Blutschuld Drachenzahn, die Eumeniden höret nahn!« und nun gar: »Wir wollen Krieg mit Veji und dann mit Euch, Plebeji«. Auf's Gerathewohl sind diese Proben herausgegriffen, allenthalben findet man ähnliche Kostbarkeiten mit verschwenderischer Freigebigkeit ausgestreut. Die Spruchweisheit der alten Kinderfibeln mit ihren so kräftig einschlagenden Reimen scheint als Muster dem Bearbeiter des Libretto vorgeschwebt zu haben.

Es ist Zeit, uns zur Musik zu wenden. Da wir manches gegen sie in petto haben, mag gleich vorausgeschickt werden, dass unsere Bühne gerechter- und billigerweise der Berücksichtigung des Werks sich nicht entziehen durfte. Schon durch eine frühere Oper »Des Sängers Fluch« nach der Uhland'schen Ballade hat der Componist seinen Namen bekannt gemacht. Eine Eigenschaft, von der sehr viel abhängt, muss man den Fabiern nachsagen, sie besitzen wirkliches Theaterblut. Ihre Tonsprache zeigt sich heimisch in der Welt der Lampen und Coulissen, sie kennt die Seiten, denen das Herz des grossen Publicums zugänglich ist, und nimmt diesen Vortheil nachdrücklich wahr. Sowohl von der schulmeisterhaften Steifheit und Schwerfälligkeit, wie von dem spröden Puritanismus und der abstracten Gedankenblässe, die so vielen deutschen Partituren anhaften, ist sie völlig frei. Ueberall verräth sich eine zwar keineswegs wählerische, aber keck und entschieden zugreifende Hand. Mit dem grossen Farbenkasten, in den sich unser modernes Orchester verwandelt, weiss sie umzugehen, die Stärken und Schwächen der menschlichen Stimme sind ihr kein Geheimniss, stets sehen wir sie bereit, die kräftigsten dramatischen Schlagwörter den Sängern in den Mund zu legen. Das Ergebniss von dem Allen ist nun aber jener Decorationsstil der Auffassung und des Ausdrucks, der nicht in dem Adel und der Feinheit der Zeichnung, sondern in der Massenhaftigkeit des Colorits die Wirkung sucht. Wagner, Gounod und Meyerbeer sind die drei vornehmsten Schutzpatrone des Componisten, für seine künstlerische Richtung war namentlich der Einfluss des Erstern entscheidend. Er hat von ihm gelernt, den voll und stetig strömenden Naturlaut der Empfindung durch die scharfkantigen Accente der Declamation zu ersetzen, an die Stelle der festen innerlich gegliederten Form ein hastig sich überstürzendes Neben- und Durcheinander von Einzelheiten treten zu lassen. Das zweifelhafte Grenzgebiet zwischen Recitativ und Melodie ist die Heimath solcher Musik. Diese pointirende Rhetorik mit ihrem gehäuften Aufgebot materieller Mittel, ihren die Theilnahme des Hörers ununterbrochen bestürmenden gewaltsamen Anläufen versetzt nach einiger Zeit das anspruchsvollere Ohr in einen wahren Nothstand. Es späht sehnsüchtig nach irgend welcher bestimmtern Gestaltung, bei der das Interesse weilen und frischen Athem schöpfen könnte. Nichts ist gleichförmiger und ermüdender als der schrankenlose Wechsel. Um mit einer Vortragsweise, welche den Tonfall der gesprochenen Rede sich zum Muster genommen, auch nur einigermaassen gleichen Schritt zu halten, muss natürlich die Harmonie ausser Rand und Band gerathen. Die Fabier sind zwar in dieser Beziehung immer noch weit entfernt von den wilden Abenteuerlichkeiten des Tristan und der Nibelungen, aber sie theilen mit dem Lohengrin die Vorliebe für unvermittelte Dreiklänge, ferner für den verminderten Septimenaccord, diesen harmonischen *Passe-partout* oder bequemen Nachschlüssel, der zu jeder beliebigen Tonart die Thür öffnet. Aecht Wagnerisch ist ferner in der Langert'schen Oper der Umstand, dass sie nur die äussersten Extreme der Empfindung kennt, maasslos tobende Leidenschaft und süsslich zerfahrene Sentimentalität. Während sie alles Sinnen und Trachten auf den handgreiflichsten Realismus des Ausdrucks richtet, giebt sie übrigens die Gesammtstimmung, oder technisch gesprochen, das Localcolorit, gleichgültig preis. Mit der musikalischen Darstellung altrömischen Wesens hat es allerdings eine so eigenthümliche Bewandtniss, dass man wohl zweifelnd fragen mag, ob man sie überhaupt versuchen soll. Die meisten modernen Völker besitzen nationale Weisen, Rhythmen, Klänge, an die unsere Componisten, wo es darauf ankommt, als an einen mehr oder weniger umzubildenden Rohstoff sich halten können. Selbst noch das Mittelalter stellt ihnen einen leisen Nachhall seines musikalischen Empfindens zur Verfügung. Wer könnte aber sagen, ob und wie man zu der Zeit und in der Stadt der Fabier gesungen? es bleibt hier also für den Tondichter nichts übrig als die allgemeine Analogie zwischen seiner Arbeit und dem Schauplatz, wie der Handlung, denen sie gilt. Eine solche Wahlverwandtschaft, wie wir sie meinen, liegt z. B. zwischen der Gluck'schen Oper und hellenischer Art für unser Gefühl offen zu Tage und vor Allem müssen wir hier Spontini's Vestalin citiren. Obgleich in diesem Werk die Gestalten des Licinius und der Julia den ganzen breiten Vordergrund einnehmen, das Volk und der Staat, dem sie angehören, nur die Staffage bilden, geht doch durch das Ganze ein straffer martialischer Ton, eine energisch zusammengehaltene Bestimmtheit der Anlage und des Ausdrucks, die zu unserer Vorstellung von altrömischem Wesen wohl stimmen. Die Langert'sche Musik schaukelt sich dagegen auf den trüben Fluthen modernster Romantik, aus dem Venusberg und Gretchen's Garten holt sie ihre Charakteristik des Forum und des stahlharten Geschlechts, das sich auf diesem einst getummelt. Der Caeso Fabius der Oper hat wahrlich nichts gemein mit jenen unbeugsamen Männern, die ihr Gemeinwesen zur Herrschaft über die Welt erzogen, in denen die Idee des Staats allmächtig war, die dieser Gottheit nicht blos Gut und Blut, sondern auch ihr Herz und Gewissen entsagungsvoll und opferbereit zu Füssen legten. Unser singender Consul schwelgt in jener öligen Salbung, welche unser neuestes Musikdrama für seine Helden und Märtyrer der Jugend bereit hält. Man denke an den Cardinal in der Jüdin und man hat ohngefähr das Vorbild, zu dem der Componist aufsah. Die Scenen zwischen Fabia und Gajus Icilius fordern den keuschesten Idealismus des Ausdrucks, nicht anders sind sie auch in der Freytag'schen Tragödie gehalten. Die Oper bringt jedoch in die Beziehungen der Beiden, namentlich in das erste Duett die ganze Lüsternheit und schwüle Spannung, welche Mephistopheles Gounod den Liebesspielen Faust's und Gretchen's geliehen hat. Zur Feier der Saturnalien wird mit einer Blumenlese aus dem Duett und dem Wartburgmarsch des Tannhäuser präludirt.

Berichte.

Hamburg. —*e*. Das zweite Concert des unter Leitung des Herrn Carl Voigt stehenden Cäcilien-Vereins brachte ausser diversen Solo- und a capella-Gesängen, den Psalm von Mendelssohn »Wie der Hirsch schreit« und Beethoven's Pastoral-Symphonie.

Das Concert des Frl. Krebs am 4. Febr. brachte zunächst Mendelssohn's Dmoll-Trio (ein hier selten gehörtes Werk!), bei dem die Herren Auer und Gowa trefflich unterstützten. Frl. Krebs spielte die *Sonata appassionata* von Beethoven ungenügend, besser gelangen ihr das *Perpetuum mobile* von Weber und eine Etüde von Rubinstein auf sogenannten falschen Noten. Herr Gowa spielte einige Cellopiècen mit seelenvollem Ton und künstlerischer Auffassung, vor Allen aber erfreute Herr Auer durch den gediegenen Vortrag eines Adagios von Spohr und mit dem Abendlied von Schumann.

Die Academie des Herrn Stockhausen führte im zweiten Abonnementconcert Händel's Athalia mit Instrumentirung von Grimm auf. Die Ausführung war im Ganzen befriedigend, einzelne Tempoübertreibungen abgerechnet. Die Soli waren vertreten durch Fräul. Schneider (vom hiesigen Stadttheater), Frl. Eggeling aus Braunschweig, Frl. Girznick (Schülerin des Herrn Stockhausen), Herrn Vary (vom Stadttheater) und Herrn Adolph Schulze. Ueber Frl. Eggeling's Gesang lässt sich Erfreuliches berichten, Frl. Girznick machte ihrem Lehrer viel Ehre, Frl. Schneider's Vortrag war nicht frei von Uebertreibungen, ebenso Herr Vary. Herr Schulze erschien den Abend schlecht disponirt.

Digitized by Google

Das vierte philharmonische Concert war besonders interessant. Herr Brahms spielte ausser Beethoven's G dur-Concert einen Theil der symphonischen Etüden von Schumann, dem sich ein Manuscript von Schumann, ebenfalls symphonische Etüden, anschloss. Der Vortrag beider letztgenannten Werke war durchaus in jeder Hinsicht vortrefflich. Stockhausen sang in gewohnter Meisterschaft die Arie des Lysiart aus Weber's Euryanthe und zwei Lieder von Schubert mit Brahms'scher Instrumentirung. Die Orchesterwerke des Abends bestanden in Ph. Em. Bach's D dur-Symphonie und der Symphonie in D-moll von Volkmann, welches letztgenannte Werk nur sehr getheilte Anerkennung fand. — In der Matinée des philharmonischen Concerts spielte Brahms mit grossem Beifall seine Händel-Variationen. Die Quartett-Vorträge der Herren Auer, Brandt, Beer und Gowa bestanden in einem Quartett von Haydn B-dur und dem grossen A moll-Quartett von Beethoven.

Der Hamburger Tonkünstler-Verein gab am 19. Febr. ein erstes Privat-Concert, welches sich einer überaus regen Theilnahme zu erfreuen hatte. Es wurden folgende Pièces vorgetragen: Quartett für Pianoforte, Violine, Bratsche und Cello von Adolph Kölling; Frauenchöre von Johannes Brahms; Serenade von Schwencke für 5 Celli, Bass und Pauken; Ave Maria, zweichörig für Frauenstimmen; Streichquintett und Pianoforte von Emil Krause; Phantasiestucke für Clarinette mit Pianoforte von Gade; Lieder für eine Sopranstimme von G. Scheller und schliesslich die bekannte D dur-Sonate von Mozart für zwei Pianoforte.

Herrn Carl von Holten's zweite Trio-Soirée brachte ausser Trios von Haydn und Beethoven die C moll-Phantasie Nr. 2 von Mozart und eine interessante Novität: das Trio für Pianoforte, Violine und Horn von Joh. Brahms.

Am 4. März hatte unser allgemein hochverehrter Dirigent der philharmonischen Concerte, Herr von Bernuth, ein Orchesterconcert veranstaltet, das sowohl in Wahl der zu Gehör gebrachten Werke, wie deren Ausführung den Glanzpunkt unserer diesjährigen Concertsaison bildete. Das Programm war folgendes: Symphonie Nr. 8 von Haydn, Streichorchester-Concert G-dur von Seb. Bach, Balletmusik aus Gluck's Orpheus, Symphonie-Fragment H-moll von Schubert und die C moll-Symphonie von Beethoven.

Herr Tausig gab am 6. März einen Abend für Claviermusik im grossen Wörmer'schen Saal, wobei er allgemeine Bewunderung seiner eminenten Technik wegen erregte. Herr Tausig spielte Beethoven's Sonate Op. 101, Stücke von Scarlatti, Chopin, ein Heft Paganini-Variationen von Brahms und den Carneval von Schumann.

Leipzig. Am 19. März fand im Saale des Gewandhauses das diesjährige Concert zum Besten der hiesigen Armen statt, leider unter ziemlich geringer Betheiligung der geehrten Abonnenten. So wenig das Ausbleiben derselben im Princip gutzuheissen ist, muss man doch zugeben, dass das Programm trotz zweier Novitäten im Ganzen wenig einladend war. Es erinnerte mit seiner Buntscheckigkeit, mit seinen mannigfaltigen Solo-Vorträgen in bedenklicher Weise an das Programm einer Conservatoriumsprüfung. Ausser einer Sängerin auch noch ein Sänger, ausser einem Geiger auch noch Clavierspieler — das scheint uns doch wirklich des Guten zu viel! — Den Anfang machte die zweite Orchester-Suite in A-moll von Heinrich Esser (zum ersten Mal). Dieselbe wurde vom Orchester in prächtiger Weise executirt und vom Publicum sehr freundlich aufgenommen. Uns wollte sie weniger anmuthen als die erste Suite desselben Componisten. Namentlich die Introduction und das Finale sind nicht ohne Trockenheit, und die unerbittliche Consequenz, mit welcher die Themen durchgeführt sind, wirkt, zumal es an wohlthuenden Gegensätzen gebricht, einigermaassen ermüdend. Ein näheres Eingehen können wir uns ersparen, da das Werk in unserer Zeitung (Nr. 3 dieses Jahrgangs) bereits seine kritische Würdigung gefunden hat. Die andere Novität, welche den zweiten Theil des Concerts eröffnete, war eine Ouvertüre zu »Otto der Schütz« von Ernst Rudorff (Manuscript, unter Direction des Componisten). Herr Rudorff, ein früherer Schüler des hiesigen Conservatoriums und jetzt Professor am Conservatorium zu Cöln, stand bei den hiesigen Musikfreunden durch mehrere feinfühlige Compositionen noch im besten Andenken. Die guten Erwartungen, welche man von seinem neuen Werk im Voraus hegen durfte, sollten nicht getäuscht werden. Ohne gerade tiefere Gefühlssaiten anzuschlagen, hat der Componist es verstanden, in seiner Ouvertüre ein Werk von frischem und gewinnendem Eindruck zu schaffen. Die Themen sind glücklich erfunden, nicht ohne Eigenthümlichkeit und haben manchen sinnigen harmonischen Zug aufzuweisen. Durch das Ganze macht ein gewisser romantischer Hauch, der dem Gegenstand ganz angemessen ist, und sich nie eigensinnig vorzudrängen und den Gang des Tonstücks zu unterbrechen oder überhaupt zu beeinflussen sucht. Der warme Pulsschlag gesunder jugendlicher Empfindung, der das ganze Werk belebt, verfehlte dann auch seine Wirkung nicht. Das Publicum liess es an Beifall nicht fehlen und ehrte den Componisten durch einstimmigen Hervorruf. Frl. Seehofer, diesmal vortrefflich disponirt, sang im ersten Theil die Arie der Kunigunde aus Spohr's Faust und zum Schluss zwei Lieder von Schubert, nämlich »Die junge Nonne« und »Willkommen und Abschied«. Die Arie, in technischer Hinsicht durchaus beifallswürdig gesungen, liess, was den Vortrag betrifft, hin und wieder seelische Wärme vermissen. Das Feuer allein thut's eben nicht! Die Lieder, namentlich das zweite, wurden durch belebten und fein nüancirten Vortrag durch die junge Künstlerin vorzüglich zur Geltung gebracht. Dieselbe wird uns im Interesse ihrer reichen Begabung die Mahnung nicht verübeln, mit der Behandlung ihrer hohen Töne etwas vorsichtiger zu sein. Ein so starkes Herausgeben muss dem Organ schaden und wirkt ausserdem, im Gewandhaussaal wohl mehr als anderer Orten, wenig wohlthuend. Herr Hesselbeck aus München sang ausserdem eine Arie aus »Paulus« mit nicht übler Baritonstimme. Um ästhetisches Wohlgefallen zu erwecken, müsste der Vortrag jedoch weniger ängstlich zwischen dem »zu wenig« und »zu viel« hin- und herschwanken und freier von gewissen provinziellen Manieren sein. Herr Besekirsky aus Moskau, der am Schluss des ersten Theils ein Violinconcert eigener Composition vortrug, kennzeichnete sich als ein Geiger von eminenter Technik, wenn auch nicht gerade von durchweg schönem Ton. Sein Concert, welches ihm alle erwünschten Schwierigkeiten bot, ist nicht besser und schlechter als manches andere der Art, und jedenfalls vor Allem bestimmt, seine Virtuosität in's rechte Licht zu stellen. Das Publicum lohnte die in ihrer Art ausgezeichnete Leistung durch rauschenden Beifall und mehrfachen Hervorruf. Herr Ferdinand von Inten spielte ausserdem noch Solostücke für Pianoforte, eine Gigue von Hässler, Nr. 2 aus den »Wanderstunden« von Heller, und Präludium und Fuge (in F-moll) von Mendelssohn in anerkennenswerther Weise. Etwas mehr Wärme des Vortrags und Selbständigkeit der Auffassung wird sich mit der Zeit schon einstellen. Auch seine Vorträge wurden vom Publicum freundlich aufgenommen.

— Am 20. März fand im Gewandhaus die vierte und letzte Abendunterhaltung für Kammermusik statt, in welcher ausschliesslich Beethoven'sche Werke zu Gehör kamen. Herr Capellmeister Reinecke entwickelte beim Vortrag der Claviersonate in E-moll (Op. 90), sowie der Variationen für Pianoforte und Violoncell über ein Thema aus Judas Maccabäus (mit Herrn Hegar) alle jene Vorzüge, welche wir bereits des Oeftern an ihm zu schätzen Gelegenheit fanden. Die Vorführung des selten gehörten grossen Quartetts in A-moll (Op. 132) ist um so dankenswerther, als dieselbe eine in jeder Hinsicht meisterhafte war. Den Schluss bildete das bekannte Septett (Op. 20) in gelungener Ausführung.

Feuilleton.

Kurze Nachrichten.

Die Singacademie in Halle brachte am 16. März Händel's »Israel in Egypten« zur Aufführung, und zwar im Wesentlichen nach der Originalpartitur, nämlich in Bezug auf die Aufeinanderfolge der Stücke und ohne fremde oder zweifelhafte Einlagen, die Plage-Chöre unmittelbar nacheinander u. s. w. Nur einige wenige Chöre und drei Solostücke: die Tenorarie in G, die Sopranarie in Es und leider auch das Bass-Duett mussten wegbleiben, letzteres besonders wegen Besetzungsschwierigkeiten. Der Chor sang bis zu Ende mit voller Frische. In Betreff des Orchesters war eine Bearbeitung von Mendelssohn der Aufführung zu Grunde gelegt. — Das zweite, dritte und vierte Abonnementconcert daselbst (6. Dec. 1867, 31. Januar und 28. Febr. 1868) unter Leitung des Musikdirector Herrn John brachte folgende Werke (das Programm des ersten Concerts haben wir in Nr. 44 des vorigen Jahrgangs mitgetheilt): Zweites Concert: Symphonie in D-dur von Lassen, Ouvertüre zu Euryanthe von Weber, Scene und Arie aus Oberon (Frau Röske-Lund), Phantasie in C-dur von Fr. Schubert (mit Orchesterbegleitung von Liszt — Herr Reubke), Scene und Arie von Verdi (die obige Sängerin), zwei Clavierstücke von Field und Liszt (Hr. Reubke). — Drittes Concert. A dur-Symphonie von Mendelssohn, Ouvertüre zu Leonore III von Beethoven, Männerchor »Zur Weinlese« von G. Vierling (unter Direction des Componisten), Harfenstücke von Parish-Alvars und Oberthür (Frl. Stör), Salamis, Männerchor von Gernsheim, Harfenstück von Godefroid (Frl. Stör). — Viertes (letztes) Concert. Ouvertüre zum Sommernachtstraum, Arie aus Don Juan (Frl. Orgeni), Violinconcert von Spohr (Herr Lauterbach), Arie aus Traviata von Verdi (Frl. Orgeni), Introduction und Polonaise für Violine von Lauterbach (derselbe), Lieder von Schubert und Schumann (Fräul. Orgeni).

Das »Florentiner Quartett« macht in Wien fortwährend brillante Geschäfte. Der Saal ist in seinen Productionen, die bereits die Zahl acht erreicht haben und noch nicht geschlossen sind, jedesmal ausverkauft.

Digitized by Google

ANZEIGER.

[54]

Neue Musikalien

aus dem Verlage von

J. Rieter-Biedermann

in Leipzig und Winterthur.

	Thlr. Ngr.
Bach, J. Seb., **Ausgew. Stücke** aus den Violin-Solo-Sonaten für das Pianoforte bearbeitet von Joachim Raff. Heft 2—4 . . . . . . à	— 25
Bergmann, Gust., **Rufst du, mein Vaterland.** Hymne f. 1 Singstimme mit Pianofortebegleitung	— 5
Haydn, Jos., **Sinfonien** für Orchester revidirt von Franz Wüllner. Nr. 2. Gdur. (Oxford-Sinfonie.) Partitur	1 10
— —— Orchesterstimmen	3 —
Holstein, Franz von, Op. 20. **Sechs Lieder** für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte	— 25
Mendelssohn Bartholdy, F., Op. 98. Nr. 2. **Ave Maria** für Sopran-Solo und weiblichen Chor aus der unvollendeten Oper: Loreley. Partitur	— 15
—— —— Orchesterstimmen	— 15
—— —— Clavierauszug	— 15
—— —— Chorstimmen: Sopran I., II . . à	— 1½
—— Op. 103. **Trauermarsch.** Für Harmoniemusik. Partitur	— 15
—— —— Orchesterstimmen	1 —
—— —— Für grosses Orchester. Partitur . .	— 15
—— —— Orchesterstimmen	1 —
—— —— Arrang. für Pianoforte zu 4 Händen .	— 22½
—— —— Arrang. für Pianoforte zu 2 Händen .	— 15
—— Op. 105. **Sonate** in G moll für Pianoforte .	1 —
—— Op. 106. **Sonate** in B dur für Pianoforte .	1 —
Meves, W., Op. 23. **Sechs kleine leichte Duetten** für 2 Violinen	— 15
—— Op. 24. **Sechs leichte Duetten** f. 2 Violinen. Folge von Op. 23	— 25
Mozart, W. A., **Ausgewählte Arien und Cantaten.** Für Pianoforte zu 4 Händen bearbeitet von Carl Geissler. Heft 1, 2. . . . . . . à	— 15
Schubert, Fr., **Drei Clavierstücke.** Nr. 1, 2, 3 à	— 20
Händel, G. F., **Acis und Galathea.** Pastoral. Clavierauszug mit Text . . . . netto	— 22½
—— —— Chorstimmen. (S. A. T. I. u. II. B.) n. à	— 5
—— —— Textbuch . . . . netto	— 2
—— **Athalia.** Oratorium. Cl.-Ausz. mit Text. n.	— 22½
—— —— Chorstimmen. (S. A. T. B.) netto à	— 6
—— —— Textbuch . . . . netto	— 2
—— **Saul.** Oratorium. Cl.-Auszug mit Text n.	— 22½
—— —— Chorstimmen. (S. A. T. B.) netto à	— 7½
—— —— Textbuch . . . . netto	— 2

[53]

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Franz Schubert

Grosse Messe (in Es)

für Chor und Orchester.

Partitur 7½ Thlr., Clavier-Auszug 3 Thlr., Orchesterstimmen 6¼ Thlr., Chorstimmen 2 Thlr.

[55]

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

SALAMIS

Siegesgesang der Griechen

von Hermann Lingg

für

Männerchor und Orchester

componirt von

Friedr. Gernsheim.

Op. 10.

Partitur	1 Thlr. 25 Ngr.
Clavier-Auszug und Chorstimmen . . .	1 - 25 -
Chorstimmen einzeln . . . . à	— - 3¾ -

Orchesterstimmen sind von mir in Abschrift zu beziehen.

[54] In meinem Verlage erschienen soeben:

Felix Mendelssohn Bartholdy

Op. 98 Nr. 2. Ave Maria für Sopran Solo und weiblichen Chor aus der unvollendeten Oper: Loreley. Partitur 15 Ngr. Clavierauszug 15 Ngr. Orchesterstimmen 15 Ngr. Chorstimmen: Sopran 1, 2 à 1½ Ngr.

Op. 103. Trauer-Marsch. Arrangement für Pianoforte zu 2 Händen 15 Ngr., zu 4 Händen 22½ Ngr., für Harmoniemusik: Partitur 15 Ngr., Stimmen 1 Thlr.; für grosses Orchester: Partitur 15 Ngr., Stimmen 1 Thlr.

Op. 105. Sonate in G moll f. Pianoforte 1 Thlr.

Op. 106. Sonate in B dur f. Pianoforte 1 Thlr.

Franz Schubert

3 Clavierstücke für Pianoforte. Nr. 1, 2, 3 à 20 Ngr.

J. Rieter-Biedermann

in Leipzig und Winterthur.

[55] Die Musikalienhandlung von

Robert Seitz in Leipzig

Petersstrasse Nr. 14

empfiehlt sich zur Besorgung von Musikalien etc. unter den billigsten Bedingungen.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

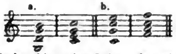
Leipzig, 1. April 1868. **Nr. 14.** III. Jahrgang.

Inhalt: Zur Theorie der Musik (Ueber verdeckte Octaven). — Recensionen (Werke für Orchester). — Berichte aus Wien, Bremen und und Leipzig. — Feuilleton (Kurze Nachrichten). — Anzeiger.

Zur Theorie der Musik.

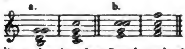
Ueber verdeckte Octaven.

Es verhält sich mit den verdeckten Octaven wie mit den verdeckten Quinten: es giebt gut- und übelklingende. Zu den am besten klingenden verdeckten Octaven gehören folgende:

1.


Beidemale findet hier eine Leittonsfortschreitung statt, und der Grundton bildet bei diesen Dreiklängen die beste Grundlage.

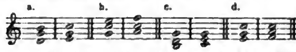
Bei einer Umkehrung der äussern Stimmen dieses Beispiels erhalten wir verdeckte Octaven, die nicht zu den besten gehören:

2.


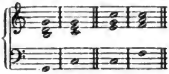
Hier liegen die cadenzirenden Bassfortschreitungen *G–C* und *C–F* in der Oberstimme, die wir hier, wo sich alle Stimmen rhythmisch gleichmässig bewegen, als die melodieführende betrachten, und der Bass schreitet melodisch fort. Das Beispiel 1 ist sozusagen auf den Kopf gestellt.

Wir müssen hier von einer gegebenen Melodie ganz absehen und nur die directeste und nächste Stimmenverbindung in's Auge fassen. Es werden sich dann bei einer Folge quintverwandter Dreiklänge zwei Stimmen melodisch zu bewegen haben, während die dritte bleibend, die harmonische Bedeutung ihres Tons verändert. Sind wir nun gezwungen oder veranlasst, zu diesen drei Stimmen noch eine vierte, und zwar eine Bassstimme, hinzuzufügen, so kann diese nur die Bestimmung haben, den Accorden eine Grundlage zu verleihen; und diese erhält ein consonirender Dreiklang zunächst durch seinen Grundton.

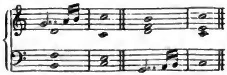
Denken wir uns Beispiel 1 ohne Bass und Beispiel 2 ohne Oberstimme, so erhalten wir folgenden dreistimmigen Satz:

3.


Die Accorde bei a. und b. bedürfen ihrer Selbständigkeit halber noch einer Bassstimme, die bei c. und d. nicht, indem die Terz auch die Grundlage eines Accords abgeben kann. Da sich aber der Grundton im Allgemeinen hierzu am besten eignet, so würde auch bei c. und d. eine Bassstimme, welche die Grundtöne dieser Accorde enthält, ganz am Platz sein. Wir erhalten dann Folgendes:

4.


Beispiel 2 macht, mit diesem letztern verglichen, den Eindruck eines in der Luft gebauten Fundaments. Die Töne *h–C* und *e–F* können allerdings auch die Grundlage dieser Dreiklänge abgeben; es spricht sich aber eine Verkehrtheit darin aus, dass wir über diesen Bass (in Beispiel 2) noch einen gesetzt haben. — In den von Componisten erfundenen Melodien können nun wohl die Töne unmöglich immer stufenweis fortschreiten; auch gehören ja die harmonischen Folgen *G–C*, *C–F* und unzählige andere nicht zu den unmelodischen. Es wird aber, wenn eine derartige harmonische Folge in der Oberstimme erscheint, und wir diese Töne bei der Harmonisirung als Grundtöne auffassen, gut sein, in solchen Fällen verdeckte Octaven in den äussern Stimmen zu vermeiden; denn man kann wahrnehmen, dass im Allgemeinen bei einem Sprung in der Oberstimme die überschlagenen Töne leichter hinzugedacht werden können, als dies der Fall ist, wenn der Bass springt, z. B.:

5.


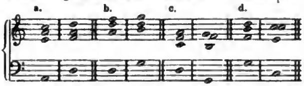
Die Octavverdoppelung ist bekanntlich nur zwischen

Digitized by Google

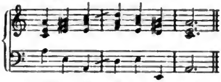
Stimmen statthaft, die nicht auf Verschiedenheit Anspruch machen; eine solche muss aber bei einem mehrstimmigen Musikstück zunächst zwischen den äussern Stimmen stattfinden.

In Beispiel 1 und 2 kommen nur Hauptdreiklänge vor; dies ist auch hier, wie bei den verdeckten Quinten von Bedeutung. Es kommt aber bei den verdeckten Octaven, wie wir aus Beispiel 2 entnehmen können, immer noch darauf an, ob der Bass die Grundtöne hat, und ob eine directe Stimmenverbindung stattfindet.

Wir lassen jetzt einige Beispiele folgen, wo die Oberstimme einen ganzen Ton auf- und abwärts fortschreitet.

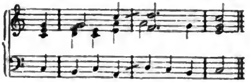
6.


Die Accordfolge bei a. gehört, an und für sich betrachtet, mehr der A moll- als der C dur-Tonart an. Die hier vorkommende verdeckte Octav klingt namentlich dann, wenn die Existenz der A moll-Tonart zweifellos festgestellt ist, keineswegs auffällig, z. B.

7.


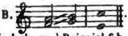
Die Töne *c* und *D* sind hier ihren ersten harmonischen Bestimmungen gemäss mit *a*: I—IV harmonisirt, und der Bass hat beidemale die Grundtöne dieser Dreiklänge. Wir treffen diese verdeckte Octav häufig in der Praxis an. Der Grund, weshalb sie nicht so gut klingt, wie die in Beispiel 1 aufgestellten, ist wohl nur darin zu finden, dass bei der Tonfolge *c–D* keine Leittonsfortschreitung stattfindet.

Im folgenden Beispiel, das der C dur-Tonart angehört, tritt die verdeckte Octav ein wenig schärfer hervor:

8.


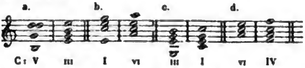
Die Ursache dieser minder guten Wirkung liegt darin, dass bei dem Dreiklang *D|F–a* (*C* : ii) nicht der Ton *D*, sondern *F* zunächst Ansprüche auf die Grundlage, sowie auf seine Verdoppelung zu machen hat. (Siehe den Artikel: Charakteristik der verminderten Dreiklänge, Leipz. Allg. Musikal. Zeitung Nr. 43 und 44, 1867.)

Die Accordfolge in Beispiel 6 b. gehört nur der C dur-Tonart an; die hier vorkommende verdeckte Octav bringt wieder eine andere Wirkung hervor, als die in Beispiel 7 aufgestellte. Wo sich bei den bisher angeführten Accordfolgen die Oberstimme stufenweis bewegt, können wir wahrnehmen, dass immer die Terz eines Dreiklangs zu der Octav des Grundtons fortschreitet. Bei dem Dreiklang *D|F–a* (C : ii) kann aber der Grundton desselben weder mit *a* noch mit *F* ein consonantes Verhältniss eingehen, hier besteht ein solches nur zwischen *F* und *a*; deshalb haben diese beiden Töne hier dieselbe Bedeutung, die sie bei dem Dreiklang *F–a–C* haben. In Beispiel 6 b. ist daher der Grundton *G* aus dem Grundton *F* hervorgegangen, und der Bass überspringt den Ton, der ihm zunächst angehört, nämlich *F*.

Dass zwischen den beiden Dominantdreiklängen keine Verwandtschaft besteht, braucht hier nicht erst erörtert zu werden; wir wollen nur bemerken, dass die Nichtverwandtschaft dieser Accorde am deutlichsten hervortritt, wenn der Grundton und die Terz des einen zu denselben Intervallen des andern fortschreitet, z. B. .
Dieselbe Folge enthält auch (in der Umkehrung) Beispiel 6 b. Wir können bei derselben wahrnehmen, dass der Fortschritt von *F* nach *G* (wie der von *a* nach *h*) nicht so ungezwungen klingt, wie unter anderm die Folge *c–D* in Beispiel 7. Der Harmoniewechsel bei 6 c. beruht auf denselben Grundtönen; die Stimmenführung ist hier aber eine andere: *G* ist nicht aus *F*, sondern aus der Terz *a* hervorgegangen, und dadurch ist nun auch die Secundfortschreitung *a–h* vermieden. Was namentlich diese letztere Tonfolge anbetrifft, können wir nicht umhin, den Leser auf den Abschnitt »Tonleiter der Dur-Tonart« in Hauptmann's »Harmonik« aufmerksam zu machen.

Insofern nun der Septimenaccord *D|F–a–C* (*C* : ii$_7$) die Verbindung des Unterdominantdreiklangs *F–a–C* mit der Oberdominantquint *D* hören lässt, so können wir den Harmoniewechsel bei 6 c. gewissermaassen als eine Folge von Hauptaccorden betrachten; die hierbei vorkommende verdeckte Octav gehört auch, wie die bei 6 d., zu den besten dieser Art.

In den bisher aufgestellten Beispielen finden nur Folgen quintverwandter Accorde statt; bei Folgen terzverwandter können, wenn der Bass die Grundtöne hat, und eine directe Stimmenverbindung stattfindet, keine verdeckten Octaven entstehen. Hat der Bass bei diesen letztern Accordfolgen im ersten Accord die Terz, so können unter anderm folgende verdeckte Octaven zum Vorschein kommen:

9.


Bei a. und b. sind die in der Oberstimme vorkommenden Töne *e* und *a* nicht ihrer ersten harmonischen Bestimmung gemäss harmonisirt, was wir auch empfinden, weil ihre Terzbedeutung (*F* $\overset{\times}{a}$ *C* $\overset{\times}{e}$ *G h D*) hier zu sehr durchklingt.

Die äussern Stimmen bei c. und d. sind ganz gleich mit den in Beispiel 1 vorhandenen; trotzdem klingen die verdeckten Octaven im ersten Beispiel besser. Der Grund

Digitized by Google

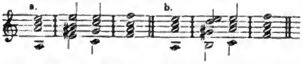
hiervon liegt darin, dass die Accordfolgen in Beispiel 1 (wenn wir von der metrischen Stellung dieser Accorde absehen) einen Abschluss herbeiführen, was durch eine Folge terzverwandter Dreiklänge (Beispiel 9) niemals geschehen kann.

Der Abschluss in Beispiel 1 a. ist ein völlig schliessender; die Oberstimme enthält hier (wie in Beispiel 9c.) die beiden letzten Töne der aufsteigenden Cdur-Tonleiter. Soll diese Tonfolge einen Abschluss bilden, so ist es nicht genügend, dass wir dem Ton *C* den tonischen Dreiklang in der Grundlage unterlegen, es muss diesem Accord auch einer vorausgehen, der im Stande ist, einen Schluss herbeizuführen.

Wir können aber auch wahrnehmen, dass der tonische Dreiklang in der Grundgestalt selbst dann, wenn er in der Mitte eines Abschnitts erscheint, immer eine eigenthümliche Wirkung hervorbringt, wenn ihm nicht ein abschlussherbeiführender Accord vorausgegangen ist, z. B.

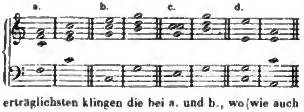
10

Wenn nun auch eine Folge quintverwandter Dreiklänge nicht immer einen Abschluss herbeiführen kann, so bildet dieselbe doch einen Zusammenschluss; aber auch ein solcher findet bei einer Folge terzverwandter Dreiklänge nicht statt. Wir werden dies deutlich gewahr, wenn wir im folgenden Beispiel a. mit b. vergleichen:

11.


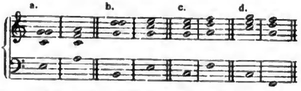
Die Accordfolge bei a. besteht aus zwei Nebendreiklängen; trotzdem klingt die hier vorkommende verdeckte Octav besser, als die in Beispiel 9c. und d. aufgestellten, wo die Octav Grundton eines Hauptdreiklangs ist.

Verdeckte Octaven können auch da entstehen, wo beide Stimmen springen, z. B.

12


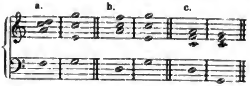
Am erträglichsten klingen die bei a. und b., wo (wie auch bei c.) ein Wechsel von Hauptdreiklängen stattfindet und der Bass die Grundtöne derselben hat. Findet hier auch nicht die allerdirecteste Stimmenverbindung statt, so ist es doch eine unter allen Umständen gültige, wie wir in einem später folgenden Artikel nachweisen werden. Die drei obern Stimmen enthalten den vollständigen Dreiklang, eine vierte Stimme ist aber deshalb nöthig, um den Accorden eine Basis zu verleihen; nur wäre es wünschenswerth, dass der Bass Gegenbewegung erhalten hätte. Es ist hier noch zu bemerken, dass der Sopran bei a. und b. keinen Ton überspringt, der Accordbedeutung hat. Bei c. und d. ist dies der Fall; der Sopran überspringt hier gerade die Töne, die der Bass erhalten: *e* und *a*.

Bei den bisher angeführten verdeckten Octaven zeigt sich dieses Intervall immer als Grundton des Accords; bildet es die Terz desselben, so klingen sie grösstentheils schlecht, z. B.

13.


Unter a. und b. stehen die Sextaccorde im zweiten Takt ganz unmotivirt da. Es wird, wenn wir die Oberstimme und Accordfolge als gegeben betrachten, Niemand einen vernünftigen Grund angeben können, weshalb bei den Dreiklängen *F–a–C* und *C–e–G* die Töne *F* und *C* im Bass übersprungen sind. Ist bei derselben Harmoniefolge die Bassstimme eine gegebene, so liegt das Unmotivirte in der Führung des Soprans. Beispiel c. und d. zeigt uns wieder, dass bei dem Dreiklang *D|F–a* (*C* : *II*) die Terz *F* mehr Grundtonsbedeutung hat.

Wir lassen nun noch einige verdeckte Octaven folgen, wo dieses Intervall die Quint des betreffenden Dreiklangs bildet.

14.


Das in der Bassstimme bei b. und c. sprungweise Auftreten der Quint ist, an sich betrachtet, unmotivirt; deshalb klingt auch die verdeckte Octav bei c., trotzdem hier in den drei obern Stimmen eine directe Accordverbindung stattfindet, nicht so gut, wie die bei 6c., wo *G* Grundton ist. Bei a., wo die Bassstimme melodisch fortschreitet, überspringt die Oberstimme den Ton *F* (Basston); aus diesem Grund klingt die hier vorhandene verdeckte Octav nicht gut.

Erschöpfend kann dieser Gegenstand nicht behandelt werden, wir müssten sonst alle möglichst vorkommenden Fälle dieser Art aufstellen und fänden dann (wenn wir dies auch im Stande wären) kein Ende. Wir wollen nur noch erwähnen, dass die schlecht klingenden verdeckten Octaven im Allgemeinen weniger hervortreten, wenn sie nicht in den äussern Stimmen vorkommen; dass auch bei diesen die eine besser klingt als die andere, versteht sich wohl von selbst.

Wilhelm Rischbieter.

Digitized by Google

Recensionen.

Werke für Orchester.

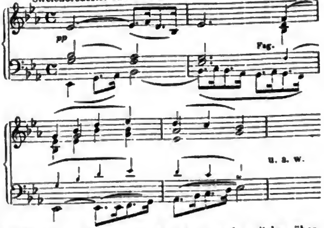
Franz Lachner. Suite Nr. IV, in fünf Sätzen. Op. 129. Partitur Pr. 8 fl. 24 kr. Mainz, Schott.

S. B. Wenn man es mit einem Orchesterwerk von Franz Lachner zu thun hat, so ist von vornherein selbstverständlich, dass die mehr elementaren Fragen der Composition, die jetzt merkwürdiger Weise so oft wieder berührt werden müssen, hier gar nicht in Betracht kommen. Was Lachner schreibt, ist immer technisch vollkommen, künstlerisch fein erdacht und ausgeführt; abgerundet in der Form, schön klingend; es steckt ein tüchtig Stück Arbeit darin und doch macht es nicht den Eindruck der Arbeit, sondern des mühelosen Spiels mit Tonformen, die er beherrscht und nach seinem Willen wirken lässt. Das Feld, wo eine Polemik oder Kritik möglich wird, liegt weiter herauf im Bereich der Geschmacksrichtungen, über die sich schwer streiten lässt und wo die persönlichen Anschauungen des Künstlers wie des Kritikers sich gegenüber befinden, wenn auch beide darin nicht allein zu stehen brauchen, sondern jeder eines Anhangs hinter sich sicher sein kann. Es ist dabei fast wie bei leiblicher Speise: der Eine liebt die Süssigkeit, dem Andern widersteht sie, sobald sie einen gewissen Grad überschreitet. Der Eine liebt die Classiker hauptsächlich um der Süssigkeiten willen, die ihren Werken nie fehlen, der Andere ist ein Freund gerade der herben Kräftigkeit, die darin ebenfalls enthalten ist. Warum giebt es viele Anhänger Mozart's und Haydn's, die vor Bach und Händel zurückschrecken? Weil sie in den Letzteren den Grad der Süssigkeit vermissen, die jenen eigen, während Andere gerade die beiden letzten deshalb lieben, weil sie herber und kräftiger sind und der künstlerischen Verdauung mehr zu thun geben. Ebenso stehen sich in der Neuzeit Mendelssohnianer und Schumannianer gegenüber, und so war es und wird es zu allen Zeiten sein. Lachner gehört zu den Componisten, die einen bedeutenden Theil ihres Honigs aus den Wiener Meistern und namentlich aus Mozart, Haydn und auch noch aus Schubert gesogen haben, bei denen aber schon der blosse Versuch, Beethoven mit in ihren Blumengarten zu ziehen, sofort scheitern musste; wenigstens der Beethoven, der sich zum herb-Kräftigen neigt, ist für sie unnahbar — sie suchen den Saft an verkehrter Stelle, bohren ihren Rüssel an Stellen ein, wo entweder kein Saft oder ein sehr bitterer hervorquillt — in beiden Fällen giebt es keinen Honig. Das müsste ein ganz besonderes Geschöpf sein, das die rechte Stelle fände und erfasste, wo aus Beethoven für die neueste Kunst die Hauptnahrung zu saugen wäre — mehr Adler als Schmetterling jedenfalls — und wir harren dieses Geschöpfs wie auf einen Messias.

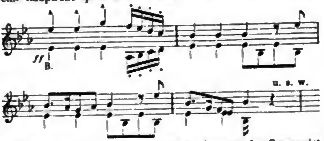
Also was wir sagen wollten ist einfach dies: für unsern Geschmack enthält Lachner's Muse und so auch die neueste Suite zuweilen einen Grad von Süssigkeit mehr, als wir mit Wonne schlürfen. Und indem wir dies rein subjectiv aussprechen, wollen wir Niemand tadeln, der diesen einen Grad liebt oder verträgt, wir wollen blos unsern Freunden und Lesern Rechenschaft darüber geben, worin dieses *Plus* liegt, welche Stellen oder Melodien uns »zu süss« sind.

Der erste Satz ist »Ouvertüre« betitelt, geht aus Es-dur 4/4 *Allegro maestoso*, und beginnt für uns höchst ein- und gefangennehmend; etwas mysteriös geben die Pauken ganz allein eine rhythmische Figur im *Pianissimo*, und dann ertönt, ebenfalls ganz leise, vom Streichquartett und wenigen mitgehenden Bläsern gebracht, ein ahnungsvolles Marschmotiv voll Adel und Wohlklang (Notenbeispiel siehe nächste Spalte oben), das allmälig aufsteigt, sich wieder senkt, nach einem grossen Crescendo aber nicht in voller Majestät sich entfaltet, wie man beinahe erwartet, sondern (im *fortissimo*) einer Art Fanfare Platz

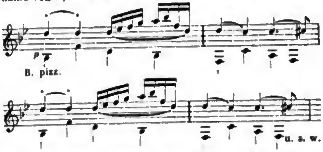
Streichorchester ohne C.-Bässe.



macht, die wir freilich nicht übersüss, sondern lieber überpfeffert nennen möchten; es ist dies eine Einleitung von acht Takten zu einem weiter folgenden Motiv, das in dem Stück dann eine Hauptrolle spielt und so heisst:



Die rhythmische Wucht dieses Motivs benutzt der Componist gehörig und in allen Stimmen, er lässt es mit jenem kurz vorhergegangenen Einleitungs- (*forte*-) Motiv abwechseln, modulirt dabei nach Es-moll, Ges-dur, F-dur, letzteres als Dominante von *B*, wo nun eine neue Melodie eintritt:



Dies ist für unsern Geschmack eine solche »zu süsse« Melodie, deren harmonische und rhythmische Begleitung zumal ihrer Wirkung auf Andere freilich sicher ist, während wir diesen Geschmack nicht theilen. Ginge dies vorüber in seiner stillen Behaglichkeit, wir würden es am Ende noch gern als angenehmes Confect mitnehmen; aber nun führt uns der Componist dasselbeherzige Melodiechen im Prunk einer Verdi'schen Opernorchestrirung vor und vereinigt somit Süssigkeit und Pfeffer! Im weitern Verlauf des Stücks gestaltet sich das Hauptmotiv (zweites Notenbeispiel) zu einer kräftigen Fuge, eigentlich Doppelfuge, denn es tritt gleich mit seinem Gegensatz, einer aus

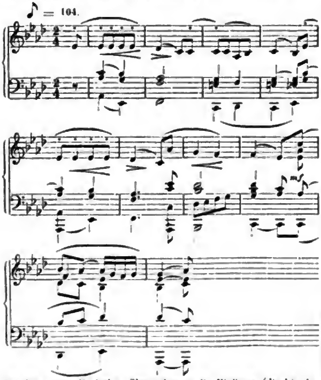
und laufenden Sechzehnteln gebildeten Figur, auf, und wird mit demselben durchgeführt, wobei es an Engführungen, Vergrösserungen und allem Zubehör einer richtigen Fuge nicht fehlt. Wir fragen am Schluss nur mit einiger Verwunderung, was denn eigentlich aus dem schönen Marsch-

thema geworden, das wir zu Anfang gehört, und selbst aus der B dur-Melodie. Wir haben dabei ungefähr das Gefühl wie beim Lesen eines Romans, wenn der Dichter eine Figur eingeführt und mit offenbarer Vorliebe behandelt hat, sie aber hernach verschwinden lässt, so dass man ihre weitern Schicksale nicht erfährt.

Das zweite Stück heisst *Andantino*, geht aus H-dur $^{3}/_{4}$, und ist ein ganz reizender Satz, der in der Mitte (H-moll) des Triangel nicht bedurft hätte, um seine Reize zur Geltung zu bringen. Sehr lieblich ist die Rückführung zum Thema und der Schluss dieses Stücks; auch eine kleine Variation des Hauptthemas in Zweiunddreissigstelnoten mag nicht unbemerkt bleiben.

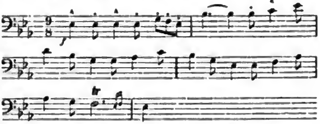
Es folgt der dritte Satz »*Scherzo pastorale*« Es-dur $^{3}/_{4}$, *Allegro vivace*, dessen Bezeichnung »*pastorale*« uns nicht recht zutreffend scheint, denn wir können dabei ebenso gut oder leichter an einen hellerleuchteten Ball- oder Concertsaal denken, so rauschend prächtig lässt sich die Musik vernehmen. Und wenn nun im Trio (H-dur) das Violoncell solo hervortritt und eine Art schmachtender Romanze vorträgt, so macht uns das besonders mehr den Eindruck einer galanten und eleganten Scene als einer ländlichen Scenerie. Auch haben wir hier wieder den Eindruck zu auffallender Süssigkeit, und sehen mit Verlangen der Rückkehr des Hauptsatzes entgegen, der wenigstens voll und kräftig an unser Ohr schlägt, während Soloinstrumente — zeitweilig auftauchend, nicht wie im Concert fortdauernd die erste Rolle spielend — schwächlich und spitz klingen.

Der vierte Satz »*Andante*«, As-dur $^{2}/_{4}$, enthält ein Thema und Variationen desselben, die aber so unmerklich in einander übergehen, dass man beim ersten Hören die Variationenform leicht ganz übersehen kann. Das Thema ist ein reizend inniger zweitheiliger Gesang mit eigenthümlicher Harmonisirung, von Violoncells und Clarinette *unisono* und Fagott in der tiefern Octave vorgetragen, wobei ein paar prächtige Quinten entstehen, die kein Theoretiker anfechten wird:



Bei der ersten Variation übernehmen die Violinen (die bis dahin geschwiegen) die Melodie des Themas; zweite Violine, Bratsche, Cello führen dagegen eine contrapunktische Sechszehntelfigur canonisch durch — eine sehr schöne Arbeit von reizender Klangwirkung. Die zweite Variation übergiebt die Melodie der Bratsche; Flöten und Clarinette übernehmen eine Begleitung in Sechszehntelnoten, aber mit anderm Grundmotiv als in der ersten Variation; der zweite Theil berührt As-moll und H-dur, die Rückleitung nach As-dur ist besonders fein und glücklich. In der dritten Variation wird das Hauptmotiv rhythmisch umgestaltet und in Marschform gebracht, das ganze Orchester nimmt daran theils nachahmend, theils in Accordschlägen theil; auch hier wird im zweiten Theil H-dur berührt, und es betheiligen sich die Bläser durch besonders feine Stimmführung; bei der Reprise von As-dur gestaltet sich das Motiv dieser Variation reicher, voller in der imitatorischen Stimmführung und der Satz geht dann in eine Art Coda über, nach welcher ein Solo-Streichquartett eine neue Variation des Themas bringt; die Abweichung vom Grundklang des Orchesters ist so stark, dass unserer Tonempfindung nach die Einheitlichkeit des Satzes darunter leidet; eine phantastisch sich ergehende »Cadenz« für diese Instrumente würde uns noch eher befriedigt haben, als eine förmliche Variation über das ganze lange Thema, wobei auch etwas Monotonie kaum zu vermeiden war. Hierauf folgt noch eine Variation, in E-dur beginnend und nach As überleitend, wo dann ein rhythmisch verschobener $^{3}/_{4}$-Takt die Aufmerksamkeit erweckt. Das Stück endet schön verhallend, mit reizenden Klangwirkungen und auch harmonisch interessant durch den hoch liegenden Orgelpunkt *as* der Violinen (unterstützt durch die Pauke) zum verminderten Septaccord *g b des fes*, der dem Schlussaccord der Tonika vorausgeht. Ueberhaupt zeichnet sich die Schlusspartie dieser Variationen durch manch kühnern harmonischen Zug aus.

Das Finale ist »Gigue« überschrieben und fugirt gehalten. Das Thema, gleich zu Anfang in Bässen und Fagotten auftretend, heisst:



Die Antwort dieses Fugenthemas ist dem Wortlaut der Regel nach richtig gebildet, welche verlangt, dass I V mit V I beantwortet wird:

Die Meister haben aber vielfach Ausnahmen von dieser Regel gemacht, wenn das Thema den Leitton der Haupttonart zu bald brachte. Dieser Fall ist auch hier, und wir würden es vorgezogen haben, den Tritonus und Querstand zu vermeiden und die Antwort einfach nach *B* zu transponiren: das *a* schlägt wirklich etwas hart an das Ohr. Davon abgesehen ist die weitere Führung meisterhaft und sehr prächtig. Der erste Theil, der in *B* schliesst, wird wiederholt. Der zweite Theil beschäftigt sich vorerst mit freier Benutzung eines seitensätzlichen melodischen Motivs und des ersten Motivs des Hauptthemas; bei der Rückkehr in die Haupttonart Es-dur folgt aber im *forte* das ganze Hauptthema in taktweiser Engführung zwischen Oberstimme und Bass, und das fugirte Wesen behält wieder die Oberhand bis zur Coda, wo die Motive des ersten Theils (am Schluss) wiederkehren, und, abwechselnd mit freier Durch-

Digitized by Google

führung des ersten Hauptmotivs, den Schluss des Ganzen herbeiführen, oder in einem *più mosso* erfolgt.

Dass die Instrumentirung zumeist äusserst fein und wohlklingend ist, brauchen wir kaum zu bemerken, oder durch Belege zu erhärten, wir hätten nur gewünscht, der Componist hätte sich einige Oekonomie auferlegt und die schreiendsten und lärmendsten Instrumente weniger stark beschäftigt. So sind schon im ersten Satz Piccolo, drei Trompeten und Posaunen beschäftigt, was in kleinern Concertsälen doch einige Ohrenpein verursacht. Aber auch der zweite Satz, das *Andantino*, kann diese Instrumente (diesmal jedoch nur zwei Trompeten) nicht entbehren; im *Scherzo* haben wir sie abermals; in den Variationen werden wir wohl vom Piccolo befreit, aber die Posaunen und Trompeten bleiben auch hier stehen; und im Finale haben wir natürlich wieder Alles, nur dass es bei den zwei Trompeten bleibt. Wir gestehen, dass uns eine so fortgesetzte Anwendung der durchdringendsten Instrumente in einem Concert-Orchesterstück nicht behagt, wir sehnen uns nach den stillern Freuden des Haydn'schen Orchesters zurück und überlassen solch »grosses« Orchester gern den Theatern, wo ja gewiss schärfere Tonfarben ebenso nothwendig sind wie die dick aufgetragenen Farben der Decorationen.

Berichte.

Wien. × Das letzte der philharmonischen Concerte brachte an grossen Instrumentalwerken Beethoven's Festouverture und die Eroica. Fräul. Asminde Ubrich (früher an den Theatern in Stuttgart und Hannover) sang eine Arie aus Mozart's »*Rè Pastore*« mit obligater Violinbegleitung (diese von Hellmesberger gespielt) und drei Lieder von Schubert, Mendelssohn und Schumann, alle diese Gesangsstücke mit einer in der Mittellage schön klingenden Stimme, aber nicht rein intonirt und mit so farblosem Vortrag und unverständlicher Aussprache des Textes, dass das Publicum diese Gaben mit Gleichgültigkeit hinnahm. Dagegen erntete die Pianistin Fräul. Anna Mehlig mit dem technisch ganz brillanten Vortrag des F moll-Concerts von Chopin verdienten Beifall und mehrmaligen Hervorruf.

Das Concert der Professoren des Conservatoriums zu Gunsten des Pensionsfonds dieses Instituts gestaltete sich in Folge der Mitwirkung mehrerer ausgezeichneten Kräfte zu einem der anregendsten. Zwei Sätze aus Spohr's Nonett, Lieder und Duette von Frl. Ehnn und Hrn. Walter gesungen, Schumann's »Träumerei«, von Herbeck für Streichinstrumente und Horn eingerichtet, eine Declamation der Frau Haizinger und des Frl. Schneeberger in Form eines Zwiegesprächs, ein Adagio von Gounod für Violine und Harfe (ziemlich unbedeutend) und C. M. v. Weber's Trio für Clavier, Flöte und Cello bildeten das bunt abwechselnde Programm.

Im grossen Redoutensaal gab der Männergesangverein »Schubertbund« sein alljährlich wiederkehrendes Concert, wobei einige Novitäten zur Aufführung gelangten, von denen jedoch nur die Ballade des Chormeisters Franz Mair: »Der Fischer«, von Frau Passy-Cornet gesungen, durchgreifenden Erfolg hatte.

Hermann Riedel, absolvirter Zögling des hiesigen Conservatoriums, ein talentvoller, aber der Klärung noch sehr bedürftiger Componist und Pianist, der Schumann'schen Schule angehörend, producirte in seinem Concert ein Trio in E-dur, dessen Mache eben das in Gährung begriffene Talent desselben am besten charakterisirte. Der Totaleindruck dieser unruhigen und häufig phrasenhaften Compositionen ist immer ein nichts weniger als befriedigender. Als Pianist producirte er sich mit Schubert's A moll- und Schumann's G moll-Sonate; der letztern zeigte er sich noch nicht vollkommen gewachsen. — Auch der geschätzte Pianist Emil Weber und der Violinist Pollak, Mitglied des Hofopernorchesters, fühlten den Drang, Concerte zu geben und den gewohnten Beifall des freundlich gesinnten Auditoriums entgegenzunehmen; weniger glücklich war ein Frl. Lila Amarath aus Grusien, die in phantastischem Costüm Arien von Händel, Stradella u. s. w. vortrug, und in diesem ihren Concert einfach ausgelacht wurde. — Die Löwen des Tags sind und werden noch für lange Zeit bleiben die Mitglieder des Florentiner Quartetts. In ihrem dritten und vierten Concert spielten sie die Beethoven'schen Quartette in F-dur und Cis-moll (Op. 135 und 127), Schubert's G dur- und Mendelssohn's E moll-Quartett, das Clavierquintett von Schumann (der Clavierpart von Frl. Mehlig ausgeführt), das Scherzo aus Cherubini's Es dur-Quartett, eine Serenade von Haydn aus einem seiner frühern Quartette in G-dur) und eine Violinsonate von Fr. Wilh. Rust, diese von Jean Becker mit Clavierbegleitung vorgetragen. Das fünfte Concert, für welches der Saal bereits wieder ausverkauft ist, bringt das B-Trio von Beethoven, das A-Quartett von Schumann und ein Quartett von Volkmann, dessen Ausführung den besten Leistungen dieser trefflichen Künstler beizuzählen sein soll. Das Becker'sche Quartett erfreut sich eines in Wien fast unerhörten Erfolgs; die Räumlichkeiten des Musikvereins-Saales reichen lange nicht aus, um die Menschen zu fassen, die sich zu diesen Productionen herandrängen, und der Beifall ist fortan ein enthusiastischer. Die folgenden zwei Concerte finden im kleinen Redoutensaal statt.

Das dritte Gesellschaftsconcert brachte das Finale aus dem zweiten Act von Cherubini's »Medea«, ein Concert für Cello, von Davidoff gespielt, und »Der Rose Pilgerfahrt«.

Im Hofoperntheater versuchte sich noch einmal Herr Hacker als Georg Brown in der weissen Dame. Der Versuch missglückte noch mehr, als jener mit dem Masaniello. Herr Hacker ist sofort des fernern Gastspiels enthoben worden. Dagegen nahm Frau Bianca Blume aus Berlin, nachdem sie als Donna Anna und Fidelio nur theilweise reussirt hatte, in ihrer dritten Gastrolle als Pamina ehrenvollen Abschied von Wien.

Bremen. ∾ Unser Privatconcertpublicum wurde im siebenten Concert leider nur mit einem Stück der Schumann'schen Faustmusik bekannt gemacht. Die zwei ersten Nummern der zweiten Abtheilung, sowie die dritte Abtheilung ganz, wurden, so gut es eben möglich war, in sehr kurzer Zeit vorbereitet und dem entsprechend ausgeführt. Obgleich nun geradezu Störendes nicht vorkam, auch das meiste ganz gut klappte, lässt sich doch nicht leugnen, dass diese Aufführung in Hinsicht auf Abrundung und gehörige Reife nicht den Anforderungen entsprach, die wir im Privatconcert zu machen gewohnt sind. Die Bedeutung des Werks, sowie die Berücksichtigung des ersten Eindrucks, den dasselbe hier machen sollte, hätten eigentlich die sorgfältigste Vorbereitung bedingen sollen. Die bedeutenden Mittel, welche für solche Aufführungen hier zu Gebote stehen, garantiren ja die besten Leistungen, und wir wollen hoffen, dass eine Aufführung der vollständigen Faustmusik in vollendeter Weise unserm Publicum nicht vorenthalten bleiben wird. Herr Carl Hill, Frl. Emilie Wagner und Mitglieder der Singacademie sangen die Soli. Die vierte Symphonie von Beethoven und Scene und Arie aus Jessonda von Spohr, gesungen von Frl. Wagner, bildeten den übrigen Theil des Concerts. — Das achte Concert hatte eine Concertouverture von Ferdinand Hiller (Nr. 2 A-dur, neu) auf dem Programm. Das Publicum verhielt sich dieser Composition gegenüber nur lau. Brillante Instrumentation, sowie bedeutende Gewandtheit in der Factur zeichnen auch dieses Werk Hiller's aus, welches an Bedeutung den übrigen grössern Werken des Componisten wohl gleichkommt. Symphonie von Mozart (D-dur) und »Meeresstille und glückliche Fahrt« Ouverture von Mendelssohn waren die übrigen Orchesterwerke dieses Abends und wurden sehr gut ausgeführt. Frau Helene Hüfner-Harken aus Jever, welche im Besitz einer sehr klangvollen, gut geschulten Altstimme ist, wurde von unserm Publicum nicht genugend gewürdigt, woran wohl hauptsächlich die Wahl des ersten Stücks schuld war. »Ariadne auf Naxos«, Gesangscene von Haydn, ist eine Composition, die für unser Publicum vor allen Dingen zu lang ist. Auch lässt sich nicht leugnen, dass die Stimme der Frau Hüfner-Harken nicht die Biegsamkeit besitzt, welche jedenfalls hierbei nöthig ist. Lieder von Robert Franz, Heinr. Dorn und Fr. Schubert trug die Sängerin mit vielem Geschmack vor. Herr Ludwig Straus aus London spielte ein Concert für die Violine von Molique (Nr. 3 D-moll) und wusste einen Beifallssturm hervorzurufen, wie er nur den erklärten Lieblingen unseres Publicums zu Theil wird. Noblesse des Tons und Vortrags und eine unfehlbare, in jeder Hinsicht vollendete Technik zeichneten diesen Vortrag aus. Im zweiten Theil des Concerts spielte Herr Straus: Rondo Papageno von Ernst, ein ächtes Virtuosenstück, was nicht so gut gelang wie das Molique'sche Concert und von dem Publicum ganz richtig gewürdigt wurde.

Leipzig. Die diesjährige Concertsaison ist durch das am 26. März im Saal des Gewandhauses stattgehabte zwanzigste und letzte Abonnementconcert in würdiger Weise beschlossen worden. Das Programm desselben nahm sich stattlich genug aus, zumal es nur aus Beethoven'schen Compositionen bestand — in Erinnerung an den Todestag des Meisters († 26. März 1827) und zwar aus solchen, welche den Höhepunkt seines Schaffens bezeichnen. Den Anfang bildeten das *Kyrie*, *Sanctus* und *Benedictus* aus der *Missa solemnis*. Mag man immerhin darüber streiten, ob es thunlich und mit dem diesem grossen Meister schuldigen Respect vereinbar sei, dass man von einer seiner gewaltigsten Schöpfungen nur Bruchstücke zur Aufführung brachte, wir sind ja längst dem ruhigen Genuss entwöhnt worden,

Digitized by Google

welchen ein den Abend füllendes Werk dem ernsten und gesammelten Hörer bereitet, und wollen uns heute weder bei müssigem Klagen darüber, noch bei Aufzählung der unerfreulichen Ursachen dieser Unterlassungssünde aufhalten, sondern das Gebotene mit Dank acceptiren, was um so leichter ist, da die Vorführung der drei Sätze eine durchweg vorzügliche genannt werden muss. Das Violinsolo im *Benedictus* ward durch Herrn Concertmeister David in ausgezeichneter Weise executirt, und dadurch nicht wenig zur Wirkung dieses wunderbaren Satzes beigetragen. Wer könnte sich eines heiligen Schauers erwehren, wenn am Schluss des *Sanctus* der Orchesterklang sich in die Tiefe senkt, und die getheilten Bratschen und Celli, unterstützt von tiefliegenden Flöten, Clarinetten, Hörnern und Fagotten ihre wunderbaren Harmoniefolgen ertönen lassen? Es ist als hörte man eine anbetend auf den Knien liegende Menge stille Gebete murmeln. Wie ein von oben hereinfallender Lichtstrahl wirkt dann der Eintritt der Solo-Violine, die langsam stufenweis, getragen von den daruntertiegenden Flöten, aus der Höhe sich herabsenkt, worauf dann die Solostimmen ihr: »*Benedictus qui venit in nomine Domini*« anstimmen. Es erscheint uns hier das Messwunder in einer künstlerischen Verklärung, wie sie nur durch eine Offenbarung des Genius geschaffen werden konnte. Um von diesen gewaltigen Eindrücken auszuruhen und auf die den Schluss des Concerts bildende neunte Symphonie vorzubereiten, hatte man die Phantasie für Pianoforte mit Chor und Orchester in das Programm aufgenommen. Herr Capellmeister Reinecke brachte die Pianofortepartie in wahrhaft ausgezeichneter Weise zu Gehör. Sein Spiel zeigte einen gewissen grossen Zug, wie er dem Charakter dieses Werks angemessen ist, und war fern von jener übergrossen Zierlichkeit, der wir in manchen, was die Technik betrifft, stets tadellosen Leistung unseres geschätzten Dirigenten begegneten. Jedenfalls war es interessant, die Phantasie mit Chor an einem Abend mit der neunten Symphonie zu hören, zu der man sie oft, und wohl nicht mit Unrecht, als vorbereitende Stufe zu bezeichnen pflegt. Begreiflicherweise fasst man dabei nur den letzten Satz der Symphonie in's Auge. Das allmälige Eintreten des Orchesters, dann der Solostimmen und des Chors hat allerdings etwas Analoges bei aller Verschiedenheit in der Ausführung. Denn während in der Symphonie das Thema des letzten Satzes zuerst in den Bässen *pp.* auftritt und dann in die lichtern Klangregionen der Violoncelle und Geigen aufsteigt, bis schliesslich das ganze Orchester sich im *ff* seiner bemächtigt, ist das analoge Motiv in der Phantasie zuerst dem Soloinstrument zugewiesen, welchem es dann zuerst die Flöten, dann die Oboen, Clarinetten und Fagotte, zuletzt das Soloquartett des Streichorchesters abnimmt, wobei die neueintretenden Instrumente mit dem Thema ein heiteres Tonspiel treiben, und es in einer für die Eigenthümlichkeit eines jeden charakteristischen Weise variiren. — Auch der Uebergang von Es- nach C-dur am Schluss der Phantasie lässt gewisse harmonische Wendungen der neunten Symphonie vorahnen. — Die orchestrale Ausführung der Symphonie wie der übrigen Werke war vorzüglich. Besonders gelungen erschienen uns der erste Satz und das Adagio (wobei dem ersten Horn für tadellose Wiedergabe der schweren Cesdur-Stelle besonderer Dank gebührt), das Scherzo erinnern wir uns schon spiritueller gehört zu haben. Der Consequenz wegen ist noch zu bemerken, dass man auch diesmal die Recitativsätze der Contrabässe wieder breit und langsam nahm, wie es für Leipzig nun einmal traditionell zu sein scheint. — Die Soloportien in der Messe, der Phantasie und Symphonie wurden gesungen durch Frl. Louise Thomae aus Frankfurt a. M., Frau Hüfner-Harken aus Jever und die Herren Hill und Rebling, welche sämmtlich zu ihrer Aufgabe die grösste Hingebung mitbrachten. Ganz besonders gilt dies auch von Frl. Thomae, welcher das dornenvolle Loos zu Theil geworden war, vor einem ihr fremden Publicum mit den in gesanglicher Hinsicht nichts weniger als dankbaren und durch die beständige hohe Lage sehr anstrengenden Sopranpartien der vorgeführten Beethoven'schen Werke zu debütiren. Die junge Dame wurde bei diesem Wagniss unterstützt durch eine anerkennenswerthe musikalische Sicherheit, stets reine Intonation und eine leicht ansprechende hohe Sopranstimme, der man nur einen etwas vollern Ton hätte wünschen mögen, indem sie an Volumen gegen die übrigen Solisten zurückstand. Bei aller Anerkennung des Geleisteten ist nach einem erstmaligen Auftreten gerade in diesen Partien ein erschöpfendes Urtheil über die junge Sängerin nicht auszusprechen. Hoffentlich wird ihr die Gelegenheit nicht vorenthalten bleiben, im nächsten Jahr sich dem Publicum mit einer lohnenderen Aufgabe wieder vorzustellen. Frau Hüfner-Harken wusste ihre klangvolle Altstimme besonders im *Benedictus* der Messe bestens zur Geltung zu bringen, während Herr Hill das Bass-Solo in der Symphonie mit so schönem Ton und so künstlerischer Freiheit sang, wie wir es kaum gehört zu haben uns erinnern. Der Chor hielt sich tapfer, und die stets in den höchsten Lagen in Anspruch genommenen Soprane liessen es an Ausdauer und frischem Klang nicht fehlen. Die zunehmende Leistungsfähigkeit des Gewandhauschors berechtigt wohl zu der Hoffnung, dass man in nächster Concertsaison weniger sparsam mit grössern Gesangsaufführungen sein werde, als dieses leider bis jetzt geschehen. Wir verkennen nicht die Schwierigkeiten, welche dabei der Concertdirection selbst von Seiten des Publicums erwachsen, welches mehr und mehr einen leichtern Genuss im Concertsaal sucht und die Fähigkeit verliert, sich mit Andacht einem grössern Werk ernster Richtung hinzugeben. Die hohe Mission, erziehend und bildend auf das Publicum zu wirken, sollte eine Kunstanstalt wie die der Gewandhausconcerte jedoch nicht einer bequemen Rücksichtnahme auf den Geschmack der grossen Menge aufopfern, selbst nicht um den Preis, eine Anzahl ihrer Abonnenten ihrer gewohnten Plätze zu berauben, wie dieses leider der Vergrösserung des Orchesters wegen bei jeder Chouraufführung zur Nothwendigkeit wird. — Die buntscheckige und unwählerische Zusammenstellung mancher Programme des verflossenen Winters erinnerte zuweilen an den Anspruch, den Goethe dem Theaterdirector in den Mund legt: »Wer Vieles bringt, wird Manchem Etwas bringen.« Hoffentlich wird dieses nicht auf die Dauer der leitende Grundsatz beim Arrangement der Concerte des Gewandhaussaals werden, mit dessen Motto er uns schwer vereinbar scheint.

Feuilleton.

Kurze Nachrichten.

Interessant für Beurtheilung der in den höhern Berliner Kreisen herrschenden musikalischen Bildung und Vorurtheilslosigkeit ist es, dass kürzlich daselbst zum Besten der Armen ein in den öffentlichen Blättern angekündigtes und besprochenes Concert stattfand, dessen ausübende Kräfte durchaus den höchsten Ständen angehörende Dilettanten waren. Herr v. Hülsen, der Generalintendant der königlichen Schauspiele, sprach zu Anfang einige einleitende Worte. Mehrere Solovorträge rissen das Publicum zu lauten Beifallsbezeigungen und Hervorrufen hin. Auch die Kritik spricht sich durchweg lobend über diese künstlerischen Leistungen der Berliner *haute volée* aus.

Die letzten Nummern der »Signale« brachten u. a. folgende Nachrichten: Der Berliner Domchor wird am 1. April das 35jährige Jubiläum seines Bestehens feiern. Derselbe wird gegenwärtig bekanntlich durch die königlichen Musikdirectoren von Hertzberg und Kotzolt geleitet und umfasst ein Personal von 27 Sängern und 60—70 Knaben. Der Musikdirector Kotzolt gehört mit zu Denen, die unter dem Musikdirector Neithardt den Domchor gründeten. Die Jubelfeier selbst wird an zwei aufeinander folgenden Tagen festlich begangen werden, mit der Aufführung einer grössern Kirchenmusik im Dom beginnen und mit einer Liedertafel schliessen. Für die Mitglieder des Domchors erhält die Feier dadurch noch eine grössere Wichtigkeit, dass ihnen die sichere Aussicht eröffnet worden, dass sie von diesem Tag an, gleich den übrigen königlichen Beamten, pensionsberechtigt werden sollen. — Die Nachricht, dass Herr Draeseke als Lehrer des Conservatoriums in München angestellt worden sei, bestätigt sich nicht. — Herr Hofopernsänger Erl in Wien tritt am 1. April in Pension.

Carl Eberwein, bekannt durch seine Beziehungen zu Goethe, auch Verfasser einer Musik zu »Faust«, ist am 2. März in Weimar in hohem Alter gestorben.

Leipzig. Oper. Am 25. März ist endlich seit Eröffnung des neuen Theaters die erste Mozart'sche Oper, und zwar »Die Hochzeit des Figaro« zur Aufführung gekommen. Dieselbe war aber im höchsten Grad misslungen und Leipzigs durchaus unwürdig. Genügend waren nur die kleinern Partien besetzt, und in gesanglicher Hinsicht hatten Frl. Lehmann als Page und Herr Hertsch als Figaro gute Momente. Frl. Weyringer war aber eine zu schüchterne Susanne, deren Stimme gegen das etwas vorlaute Orchester nicht aufkommen konnte. Frau Kapp-Young (von der *academie of music* zu Newyork) als Gräfin und Herr Thelen als Graf versetzten das Publicum in eine bedenklich oppositionelle Stimmung. Indem wir auf das im Gebiet der Oper neuerdings Geleistete und Nichtgeleistete noch ausführlicher zurückkommen werden, können wir für jetzt nur den Wunsch nicht unterdrücken, dass es der Direction gelingen möge, bald wieder ein dem neuen Haus und dem Leipziger Kunstgeschmack würdiges Opern-Ensemble herzustellen.

— Der früher hier so beliebte Tenorist J. Schild (jetzt an der Dresdener Hofbühne) wird bei der Charfreitags-Aufführung der Bach'schen Passionsmusik den Evangelisten singen, wenn die Krankheit, welche ihm seit mehrern Wochen das öffentliche Auftreten untersagte, es ihm gestattet. Als Solisten für die übrigen Partien nennt man Frau Hüfner-Harken und den Bassisten Bletzacher.

Digitized by Google

ANZEIGER.

[56]

Neue Musikalien
aus dem Verlage von **Fr. Kistner** in **Leipzig**.

	Thlr.	Ngr.
Brambach, C. Jos., Op. 18. **Quartett** für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell	4	20
— **Acht schottische und irische Volksmelodien** für Männerstimmen bearbeitet. Partitur und Stimmen. Heft I u. II à	—	15
Graben-Hoffmann, Op. 49 Nr. 1. **Der schönste Engel.** Lied für eine Singstimme (deutscher und englischer Text) mit Begleitung des Pianoforte. Ausgabe für eine tiefe Stimme	—	10
für mittlere Stimme	—	10
— **Ave Maria** auf eine zu dem ersten Präludium von Joh. Seb. Bach gesetzte Melodie	—	10
Härtel, August, Op. 50. **Waldröslein.** 5 Lieder ohne Worte für das Pianoforte	—	17½
Kücken, Fr., Op. 61 Nr. 1. **Pyrmonter Marsch** componirt und arrangirt für das Pianoforte	—	7½
Loeschhorn, A., Op. 60. **Arabesken.** Sechs Clavierstücke	—	20
Schäffer, August, Op. 103. **Die Frau von Dreissig.** Komisches Duett, gedichtet von *L. Ellmar*, in Musik gesetzt für zwei Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte	—	20
Wieniawski, Henri, Op. 20. **Fantaisie brillante** sur des motifs de l'Opéra: „**Faust**" de **Gounod** pour le Violon avec Accompagnement d'Orchestre ou de Piano. Avec Orch.	2	5
Avec Piano	1	20
Willmers, Rodolphe, Op. 125. **Contemplations.** Fantaisie Nocturne pour Piano	—	25
Zarzycki, Alex., Op. 10. **Deux Nocturnes** pour Piano	—	15

[57]

Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

C. Ph. E. Bach.

Sonaten für Clavier und Violine.
Nr. 1 in Hmoll. 1 Thlr. 10 Ngr.
- 2 in Cmoll. 1 Thlr. 10 Ngr.

Geistliche Oden und Lieder von C. F. Gellert, für eine Singstimme mit Clavierbegleitung. Für gemischten Chor gesetzt von Ludwig Rotschi. 8.

Heft 1.

Nr. 1. Morgengesang: »Mein erst Gefühl sei Preis und Dank«.
- 2. Gottes Macht und Vorsehung: »Gott ist mein Lied«.
- 3. Ergebung in den göttlichen Willen: »O Herr mein Gott, durch den ich bin«.
- 4. Zufriedenheit mit seinem Zustande: »Du klagst und fühlest die Beschwerden«.
- 5. Am neuen Jahr: »Er ruft der Sonn' und schafft den Mond«.
- 6. Der Schutz der Kirche: »Wenn Christus seine Kirche schützt«.

Partitur und Stimmen 25 Ngr.
Stimmen einzeln à 2½ Ngr.

Wilh. Friedemann Bach.

Sonate für zwei Claviere. 1 Thlr. 20 Ngr.

[58]

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

TÖPFER-ALBUM
ALBUM FÜR ORGELSPIELER.

Preis 6 Thaler.

Inhalt:

Volckmar, Dr. W., Sechszehn kleine, leichte Orgelstücke.
Davin, K., Vier kleine, leichte Orgelstücke.
Zimmermann, G., Kleines Präludium.
Sulze, B., Drei kleine Präludien.
Gottschalg, A. W., Zwei kleine Präludien.
Baumann, H., Drei kleine Präludien.
Wedemann, W., Zwei kleine Präludien.
Gleitz, C. A., Adagio für Orgel oder Harmonium.
— Andante für Orgel oder Harmonium.
Brosig, M., Präludium.
Heidler, H., Postludium.
Reichardt, B., Postludium.
Gerlach, R., Präludium zu dem Chorale: O Gott, du frommer Gott.
Schaab, R., Präludium zu dem Chorale: Sollt' ich meinem Gott nicht singen?
Flügel, G., Zwei Choral-Präludien.
Richter, E. F., Präludium zu dem Chorale: Gott des Himmels und der Erden.
Riedel, H., Präludium zu dem Chorale: Jesu meine Freude.
Markull, F. W., Zwei Trios.
Volckmar, Dr. F. W., Zwei Trios.
Faisst, Dr. Im., Canonisches Trio.
Stade, H. B., Adagio.
Müller-Hartung, C., Zweistimmige Fuge.
Sattler, H., Introduction und Fuge.
Lobe, J. Chr., Vierstimmige Fuge.
Tod, E. A., Introduction und Fuge über: Benedicamus Domino.
Merkel, G., Introduction und Doppel-Fuge.
Thomas, G. A., Concert-Fuge.
Raff, J., Introduction und Fuge.
Rheinberger, J., Vierstimmige Fuge.
Liszt, Dr. Franz, Adagio.
Steinhäuser, C., Festphantasie über den Choral: Wie lieblich ist, o Herr, die Stätte.
Tschirch, H. J., Festphantasie.
Helfer, A., Concert-Phantasie mit Choralbegleitung von 4 Posaunen.
Herzog, Dr. J. G., Phantasie und Fuge.
Volckmar, Dr. W., Sonate.
Löffler, J. H., Phantasie, Gebet und Fuge zu vier Händen.
Schneider, Jul., Einleitung und Variationen zu vier Händen über den Choral: Vom Himmel hoch.
Moscheles, I., Melodisch-contrapunktische Studie für Violoncell und Orgel oder Pianoforte über das Hmoll-Präludium aus J. Seb. Bach's wohltemperirtem Clavier.
Volckmar, Dr. W., Duo für Orgel und Violine.
Hauptmann, Dr. M., Ave Maria für eine Singstimme, mit Begleitung von Orgel oder Pianoforte.
Zander, D., Verse aus dem 14. Psalm für eine Singstimme mit Orgelbegleitung.
Brähmig, B., Vers aus dem 27. Psalm für Tenor oder hohen Bariton, mit obligater Begleitung von Orgel und Violoncello.
Weber, H., Vater unser und Einsetzungsworte für eine Singstimme, mit Orgelbegleitung und Chor.
Eyken, J. A. van, Gebet vor einer Trauung von Vict. v. Strauss, für Chor und Orgel.
Götze, C., Auferstehn, Gedicht von F. G. Klopstock, für leichten Männerchor und obligate Orgel.
Ritter, A. G., Hymnus aus dem 14. Jahrhundert für Sopran-Solo, gemischten Chor und Orgel.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 8. April 1868. **Nr. 15.** III. Jahrgang.

Inhalt: Recensionen (Lehrhafte Schriften). — Berichte aus Wien und Bremen. — Feuilleton (Miscellen [Aus Briefen von M. Hauptmann]. Kurze Nachrichten. Curiosa. Zeitungsschau]. — Berichtigungen. — Anzeiger.

Recensionen.

Lehrhafte Schriften.

1) Wilh. Tappert, Musikalische Studien. Berlin, Guttentag. 1868. 252 S. 1⅓ Thlr.

2) Louis Ehlert, Briefe über Musik an eine Freundin. 2. Auflage. Ebendaselbst. 156 S. 27 Sgr.

3) Aug. Reissmann, Lehrbuch der musikalischen Composition. I. Bd.: Elementarformen, — II. Bd.: Angewandte Formenlehre. Ebendaselbst 1866. Zusammen 882 S. 6 Thlr. (III. Bd.: Instrumentation, soll nächstens erscheinen.)

4) Fr. Grassler, Handlexicon der Tonkunst. Langensalza, Gressler. 1867. 340 S. 1⅓ Thlr.

5) Ludw. Ernst Gebhardi, Theoretisch praktische Orgelschule. 2. Auflage. I. Abth. Op. 12. Brieg. 114 S. 1⅓ Thlr.

6) —— Vierstimmiges Taschen-Choralbuch, 342 Choräle. 4. Auflage. Op. 15. Ebdas. 1867. 202 S. ⅔ Thlr.

Ed. K. Die neueste musikalische Literatur*) giebt viel zu denken, nicht blos des Sachinhalts wegen, sondern vielmehr nach ihrer Aeusserung und nach ihren ethischen Zielen. Dass unsere klugen Korinthier gleichwie die weiland sokratischen Athener, allesammt feurigen Beruf fühlen zur Weltverbesserung — politisch, religiös, künstlerisch — ist nicht so wunderbar wie dieses, dass noch Einer den Andern halbwegs versteht, wenn er sagt: Dreiklang oder Melodie oder Consonanz. Denn seitdem »alle Begriffe relativ« geworden sind, warum nicht auch Consonanz und dergleichen (Tappert S. 137)? sind doch alle Eins in der Vermittlung aller Standpunkte — nichts ist mehr verschieden als das Zufällige, der gewesene Standpunkt, der Ort — hat doch Gustave Bertrand in der *Revue moderne* 1866 Sept. 1, S. 424 schon die Frage wiederholt, ob nicht der (*tudesque*) Gebrauch der Harmonie vom Klima abhänge, eine Frage, die freilich schon Rameau vor hundert Jahren witziger aufwarf und löste; derselbe Bertrand weiss auch, dass »die affreusen Kakaphonien der berüchtigten Quintparallelen bei Hucbald nur feudalen Ohren erträglich gewesen« (ebendas. S. 421), und W. H. Riehl hat die geographische Entdeckung gemacht von »Flussgebieten des Ruhms«, worein sich Schumann, Bach, Mozart und ihres Gleichen brüderlich theilen — welches nationalökonomische Aperçu sich wirklich an seiner (Riehl's) »Hausmusik« glänzend bewährt hat, indem diese wirklich im Flussgebiet der Cotta'schen Literaturdomäne mit Ruhm belastet ist, sonst nirgend. — Nach dieser geographischen Aufklärung wird es verständlich, warum eine kleine aber mächtige Minorität unserer ästhetischen Volksredner dem slavischen Osten stammverwandt ist, während in Frankreich das zittrige Pariser Herzchen mehr in orientalischen Lüften schwelgt. Slaven, Romanen und Orientalen, nur örtlich verschieden, elektromagnetisch verbündet, sind ganz dazu angethan, den trägen Germanismus aufzurütteln aus dem tausendjährigen Schlummer seiner Träume von Liebe, Treue und Ehre. Revolution und Umschwung ist die Parole — sei es roth, blau oder weiss — wenn nur ein paar Glühwürmchen glitzern in der Zeitungsnacht, so verschlägt es wenig, ob die Sache radical »Rein ab« angefasst wird, oder den nervösen Z[illegible]ein zu lieb, mit Glacéhandschuhen, oder in Schlafrock u[illegible] Pantoffeln. — Bedienen wir uns gleicher Offenherzigk[illegible] wie das junge Deutschland, das nur, weil es jung, seines Sieges gewiss ist, und alle ihres Prophetenthums Ungläubigen in die Hölle wirft, wo es wimmelt von Zöpfen und Schwänzen. Zwar ist's ein Kampf ungleicher Waffen, wenn sich beide Heere in nichts unterscheiden als in der Jahreszahl: aber Kampf muss sein. Unser Zeitalter spielt gern — wie Lessing — mit militärischen Phrasen: da rasselt und rasaunt es von Wahlschlachten, Ideenschlachten, sittlichen und Gedankenschlachten (Ehlert S. 135) — hübsche Namen zur Coloratur von Ideen, die freilich relativ sind wie alle Begriffe, daher auch gelegentlich in's Gegentheil umkippen! Denn in dem wirklichen blutigen Kriegstanz

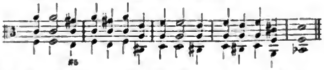
*) Wir verstehen unter Literatur dasjenige, was bisher dafür gegolten hat: Bücher in Buchstabenschrift — und halten die kürzlich aufgekommene Anwendung auf Musikalien für unpassend, nicht blos weil sie zweideutig, sondern weil es unnütz ist, einen gültigen Namen, der anerkannt und verständlich ist, abzuschaffen, nur weil — *il faut quelque chose de nouveau.* Beethoven's Werke sind Musikalien, nicht Literatur: Beethoven ist ein Musikus, nicht Literat (vgl. Reissmann 2, 12).

Digitized by Google

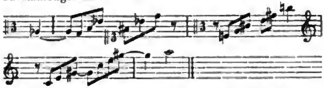
der edlen Männerschlacht gehen die Muthigen voran, die Hasen reissen aus — in dem papiernem Wortgefecht ereignet sich's öfter, dass die Hasen und Häslein siegreich auf dem Plan bleiben, wo es Radschlagen und Rumoren gilt. Natürlich beziehe ich dies Gleichniss nicht auf unsere tapfern Sehnsüchtler der unendlich schrankenlosen Freiheit (Ehlert S. 81), sondern schelte nur den Missbrauch der Symbolik in unserer ohnehin dunklen Kunst, die durch orientalischen Bilderspuk und rabbinische Denksprüche keineswegs erhellt wird.

Tappert geht den neulich eingeschlagenen Weg von der Fröbel'schen Spielschule — welcher kürzlich durch *C. P.* nach Gebühr charakterisirt ist — nunmehro eine Stufe höher, um mit Hülfe der Geschichte zu zeigen, wie man Alles aus Allem machen kann. Jenes erste Opus (Musik und musikalische Erziehung, aus derselben Bücherfabrik) ist nicht blos lächerlich, sondern auch ernstlich anzusehen nach seinem pädagogischen Werth; wir andern Pädagogen sind seit Basedow's warnendem Beispiel überzeugt, dass der rechte Erzieher nicht Kind zum Kind werden, sondern das Kind zum Mann emporheben soll. Wer dagegen mit albernen Mährchen, die keine Mährchen sind, künstlerische Erziehung gründen will — das klaftertiefe daumsdicke *fis* spielt dabei eine Rolle wie bei Liszt — nun, der weise uns ein einziges so erzogenes Kind auf, das ohne andern Einfluss jemals zur musikalischen Idee, zur begeisterten Liebe der Tonwelt gelangt wäre. — Das zweite, heut vorliegende Opus »Musikalische Studien« theilt sich in 5 Stücke, von denen die zwei ersten »Wandernde Melodien — Umbildungsprocesse« nicht ohne Geist ein geschichtliches Wissen ausbeuten, indem sie die Generation, Verwandtschaft und Vieldeutigkeit mancher Melodien ganz artig an's Licht stellen. Zwar sagt der Verfasser das nicht zum Erstenmal, Chrysander und Andere habens schon längst bemerkt — aber es ist gut, wenn das Gute mehrmal gesagt wird. — Die drei übrigen Capitel gehen mit neidenswerthem Siegesmuth in's Geschirr gegen Zöpfe, Pfaffen, Reactionäre, Ketzerrichter und ähnliches Ungethüm: »Jede Neuerung ist von jeher mit einem Kreuzige, Steinige! aufgenommen«, um diesen *Cantus firmus* dreht sich in consequenter Eintönigkeit die ganze Deduction — höchstens mit dem *motus contrarius* »Weil der Heilige gekreuzigt ist, *ergo* ist jeder Gekreuzigte ein Heiliger.« Zwar sind dergleichen Umkehrungen schon Aristoteles verdächtig, aber der ist freilich ein Zopf, desto schlimmer, weil er so alt ist. Das erste Gewächs dieses *motus contrarius* ist der Uebermässige Dreiklang (Cap. 3). Dieser Wunderthäter, den weiland Laurencinus Laureatus mit »Sitz und Stimme im Reichsrath der Töne« preiskrönend begaben wollte, ist eins der vielen Schiboleth er, daran sich die Blauen und Rothen auskennen. Weil dieser harmonische Complex durchgehender Stimmführung schon seit lange möglich gewesen, so ist's nun an der Zeit, den edlen Geächteten in seinen Rang einzusetzen — welchen? ein Accord zu heissen, »der seinen Namen mit Recht trägt.«

Was ist ein Accord? Darüber hat man, seit im 18. Jahrhundert diese Kategorie als lehrhafte, d. h. schulmässige, aufkam, viel hin und her gestritten, bis man eine wissenschaftliche Definition für unmöglich hielt. Das möchte genügen, um wenigstens über die hier geistreich zusammengesuchten Fälle zu urtheilen, und der verrufenen »Alten Lehre« gemäss zu erkennen, dass alle übermässigen Intervalle Durchgänge sind, die ohne festen harmonischen Hintergrund unverständlich bleiben. Mozart's tausendmal aus dem Grabe citirtes



ist nicht aus sich selbst, sondern aus seinen Nachbarn melodisch zu verstehen. Liszt's Faust-Melodie, lediglich aus unaufgelösten übermässigen Dreiklängen zusammengeleimt:



Diese »unendliche« Melodie, welche in der N. Z. f. Musik 1862, Seite 37 aufgezeichnet steht, ist ein gähnendes Ungeheuer, sogar zum Drachenkopf zu hässlich; R. Pohl behauptet, sie sei gar schön — und Brutus ist ein ehrenwerther Mann. — »Die alten Dogmen taugen allsammt nichts, schon darum, weil sie nach der Kirche riechen — wer kann mich hindern mit einem Septimenaccord zu schliessen?« Gewiss, Niemand! Niemand kann euch polizeilich verbieten Ruinen zu bauen, holde Jungfrauen zu malen ohne Nasen und Ohren, oder wie das betende Gretchen von hinten mit umgekehrtem Haarzopf — warum nicht auch mit dem übermässigen Dreiklang ein Lied der allerneuesten Aera schliessen, das erst von der Zukunft begriffen wird? Ja, die Zukunft wird's richten: *Judex ergo cum sedebit, quidquid latet apparebit.* Laurencin (Harmonik S. 31) hat vorgeschlagen, den Unterschied von Consonanz und Dissonanz aufzuheben — nun gut! dann hört alles auf: Regel ist nicht, also nichts mehr zu verneinen, also auch keine Kritik mehr, keine *penny-a-liner*-Literaten mehr. — Wehe! Das Tappert'sche Buch verdiente keine Besprechung, wenn nicht in den zwei ersten Capiteln so viel Salz stäke, dass man die Verschleuderung guter Kräfte bedauert. Wie er selbst lehre und mit welchem Erfolg — *quidquid latet apparebit.* Dass er einiges Gute gelernt hat, ist kein Hinderniss der falschen Anwendung. Lehren und Lernen steht ja nicht allein für sich in der Welt: überall sind ethische Bezüge eingewebt, die man nicht ungestraft durchreisst. Auch in Darwin's Lehre, die hier zu Anfang witzig herbeigezogen wird, ist das ethische Verhältniss anders als der Verfasser meint, der sie nur als Stütze des verneinenden Umschwungs verbraucht. Andere frap-

pante Behauptungen, z. B. dass alle Philologen etc. engagirt seien für griechische Musik (S. 182), beweisen, dass der Verfasser wenige kennt. — Zu den alterirten Dreiklängen S. 133—137 erlauben wir uns noch einen dort vergessenen vorzuschlagen: den der Verfasser verwerthen möge.

Geistvoller und gebildeter ist L. Ehlert, der mit interessanten Parallelen und kunstreicher Sprache zwar auch den Zukunftisten dient, aber doch mehr auf künstlerischem Boden sich bewegt und nicht Philosophie heuchelt. Liebenswürdig erscheint seine Bescheidenheit, zwischen den classischen Absolutisten und den zukünfterlichen Fanatisten die richtige constitutionelle Mitte zu bilden (S. 133). Die vernünftige unparteiische Würdigung Meyerbeer's und Rossini's (S. 144) zeugt von künstlerischem Gemüth — woneben dann die Begeisterung für Berlioz (S. 129) sich wunderlich ausnimmt. Die Art wie Wagner besprochen wird, dessen Tannhäuser-Ouvertüre ihn in angenehm narkotischen Zustand versetzt (S. 132), entspricht vollkommen dem constitutionellen *entre deux*, welches oben als Princip des Urtheils genannt war. — Die Bemerkungen über Mendelssohn, Schumann, Schubert, Chopin sind interessant zu lesen, indem sie unmerklich aus der constitutionellen Mitte zum linken Centrum hinüber rutschen, übrigens aber sich in den Schranken des feinen Anstands bewegen. — Nicht ganz consequent erscheint es, wenn der Verfasser Beethoven's logische und ethische Kraft nach Gebühr preist, und doch an anderer Stelle die weder logischen noch ethischen Speculanten hätschelt, ja sogar den wahnsinnigsten Zukunftsmusikanten einem contrapunktischen Philister vorzieht, weil jener das Leben, dieser den Tod repräsentire (S. 38). Ob schwere Krankheit überall wünschenswerther sei als Tod, müssen wir der Erfahrung überlassen; dass aber unter den heutigen Contrapunktisten einige tüchtige, nicht ganz todte sich befinden, sollte dem kundigen Autor bekannt sein; dass sie insgesammt weniger Genie haben als ihr gestrenger Aristarch, möchten wir besser bewiesen sehen als mit Phrasen.

Einen schweren Stand hat die Schule, wo ihre »Jünger« nur wollen geschmeichelt sein. Ein alter Lehrer — ich nenne ihn nicht, damit sich niemand vor dem Zopf fürchte — gab folgenden Abriss seiner Lehrmethode: »Alles Lernen geht durch Schmerz — Wer lernen will muss glauben — Bildung kann nicht spielend erworben werden.« — Geht nun die erste Lehrzeit mit Mährchenspiel hin, die zweite mit Räsonnement ohne Glauben, dann wird die dritte Stufe ein leeres, ungläubiges Spielwerk, wo statt der keuschen Schönheitskunst nichts übrig bleibt als Uebermalung des Hässlichen, oder Zierath des öden Lebens. Wer nun für solchen Fall die grösste Schuld trägt, Lehrer, Schüler oder Aeltern? — Der Alte, der noch lange nicht todt ist, misst überall den Lehrern die grössere Schuld zu, wo das Volk Lüge für Wahrheit nimmt. Leider sind Plato und Aristoteles nicht im 19. Jahrhundert geboren — also weiss jeder Leser der Gartenlaube, was er von diesen Zöpfen zu halten hat.

Die Intelligenz der Metropole repräsentirt Reissmann, dessen Redeweise nur leider uns armen Provinzialen etwas schwierig, vielleicht gar langweilig*) vorkommt — sonderbare Analogie mit jener andern Metropole, von der G. Bertrand**) erzählt a. a. O. S. 424: ausser Paris sei wenig Verstand, da höre man nichts als *mélodies champêtres des provinces*, die nichts besser seien als altgriechische. — Reissmann's neuestes Buch ist eine Umschreibung seiner frühern Bücher, fortentwickelt aus seiner allgemeinen Musiklehre und Geschichte des deutschen Lieds, angelehnt an die Marx'sche Methode mit ihren Schwächen ohne ihre Vorzüge, ausgeführt in einem speculativen Phrasenthum. — »Das musikalische Darstellungsmaterial erscheint uns zunächst in einer Reihe stufenweis auf einander folgender Töne«, so lautet der Eingang des Systems, den Eingeweihten vielleicht verständlich — aber dem Anfänger? Jene unerschöpfliche Phrasenquelle von »Darstellungsmaterial — Process — Darstellungsprocess — Formelles Band — als solches — Mittelbar, Unmittelbar, Vermittelt — zunächst« — rinnt so durch's Buch hin und wieder, dass man schwerlich zehn Seiten ohne einen dieser *versus intercalares* (mit gelegentlichen Verschönerungen) durchlesen wird. — Die Gliederung des Ganzen in I. Elementarformen, A. Melodisch-rhythmische Gestaltung, 1. einstimmiger, 2. zweistimmiger Satz, 3. zweistimmiger künstlicher Contrapunkt; B. Harmonik, 1. Accord, 2. dreistimmig, 3. dreistimmiger Contrapunkt, 4. vierstimmig, 5. vierstimmiger Contrapunkt, 6. mehrstimmiger Contrapunkt — wird manche Leser in Erstaunen setzen: zweistimmig vor der Harmonielehre? Freilich war eine Consonanzlehre A. 3. vorangegangen; auf diese ohne weitere Harmoniekenntniss fortbauen mag denn als kühner Versuch gelten, vielleicht ein Abbild der ältern Lehre, welche Dehn und Scholz wieder erweckt haben, freilich nicht in der hier angewandten ordnungslosen Anordnung. Hier wird frühzeitig alte und neue Lehre nebeneinander gestellt, so dass viele Lehrer, geschweige die Schüler, davon verwirrt werden, z. B. S. 49, 120, 131 etc. Dass von der Tonleiter begonnen, die Accorde terzenweis erfunden, die Minderseptime von der None abgeleitet wird, ist sowohl ästhetisch als akustisch und historisch unrichtig: der organisch-historische Weg, vom Urdreiklang der schwingenden Saite auszugehen, wird sich hoffentlich in der Theorie der Zukunft festsetzen; ingleichen die Gehörbildung wird dann den Anfang machen, nicht erst

*) Unendlich langweilig und zeilenfüllend ist das immer wiederholte »Terzintervall, Quintintervall, Cdur-Tonart« und ähnliches, nach dem . . . Grundsatz: Was du mit drei Silben sagen kannst, musst du nicht mit Einer sagen.

**) Bertrand hat auch Quellenstudien geschlürft, nur nicht bis auf den Boden des Fasses. Er erzählt als *Novum Unicum* S. 430, das Antiphonarium Gregor's des Grossen sei verbrannt — »*un fait négligé de tout le monde!*« — was man in Deutschland schon etwas länger wusste, spätestens seit Schubiger 1851.

hinterdrein »dieser Process mit dem Ohr erfasst werden« (S. 139).

Trotz solcher logischen Schwächen, trotz des immer noch in Hegel'scher Weise entwickelten »Chemismus des Gedankens«, trotz des rhetorisch gemüthlichen Bombastes, der das Buch durchzieht, öfter ermüdend als belustigend, erkennen wir wohl, was auch Gutes in dem Werk enthalten ist, wenn wir auch die Ordnung und Entwicklung nicht gutheissen. Die kritische Ader des Verfassers ist wie bei Marx glücklicher organisirt als die schöpferische. Während seine selbstgemachten Beispiele oft unleidlich oder ungeniessbar klingen (u. a. der Dreiweiber-Canon 1, 245, der widrigsüss ist wie dickflüssiger Syrup), so sind dagegen die mit wachsendem Werk zunehmenden classischen Beispiele reichlich und gut gewählt, unter andern ist die herrliche E dur-Fuge des temperirten Claviers, welche v. Bruyck nur schulmässig interessant findet, hier 1, 332 in ihrer Schönheit anerkannt; ferner die trefflichen Nonenbeispiele aus Hauff, Theorie (Frankfurt 1863), hier 1, 356 u. s. w. Wir mögen dem Verfasser zugestehen, dass Schaffen und Bilden oft weit von einander liege (1, 91), wenn wir auch nicht dem Dogma beistimmen (Vorrede S. V.), dass es vollendete Kunstwerke gebe ohne Genialität; was er sagen will, ist: regelrecht — aber ist nicht eben das Platt-Regelrechte dasselbe Ding, das unsere freiheitdurstigen Lehrmeister von Grund aus hassen? Auch uns scheint das Lehrhafte nicht immer mit dem Genialen verbunden, aber es haben doch Seb. Bach, Fux, Cherubini, Bellermann etc. auch lehrhafte Sätze gegeben, die zugleich schön sind. Darum loben wir Reissmann, dass er späterhin allmälig weniger Eigenes und mehr classische Muster giebt, bei denen das Herz warm wird. Dieselbe Methode wünschten wir noch weiter verbreitet bis zum ersten Elementar-Unterricht hinab, dass die Anfänger schon in ihren Uebungsstücken nicht blos Uebung übten, sondern Genuss am Wohlgestalteten haben dürften, damit nicht erwachsene Dilettanten ewig nur an's Ueben dächten, ohne je zur Kunst zu gelangen; ein vernünftiger, d. h. künstlerischer Lehrer würde überhaupt zu keiner Lebenszeit etwas Ungesalzenes zulassen, vor allem aber die kindischen Kinder-Albums niemals über die Schwelle lassen, wofern es ihm ernst ist Kunstsinn zu wecken.

Der zweite Band der Compositionslehre ist abgetheilt in: A. Vocalformen: Lied, Hymnus, Arie, Imitation; B. Instrumentalformen: Tanz, Rondo, Ouvertüre, Symphonie; C. Dramatische Formen. Die Einleitung prangt wiederum in metaphysischem Phrasenthum, um uns zu lehren, wie der Gestaltungsprocess sich entwickle, wie der Inhalt die Form schaffe, das Material zum Träger und Vermittler eines ideellen Inhalts werde, wie der nach Offenbarung drängende Inhalt seine Form schaffe, endlich — wie Form = Begrenzung sei. Bei letzter Definition liegt das Dogma »*Omnis determinatio est negatio*« zum Grunde, ein Satz, der schon manchen Jünger der Schule von Sais zu dem folgenreichen Schluss von Gottes Unpersönlichkeit geführt hat, weil er die von Spinoza vergessene andere Hälfte ebenfalls vergessen: *Omnis determinatio est positio*: Denn sicherlich ist Form nicht blos negativ Grenze, sondern auch positiv Gestalt. Marx hat die vernünftige Fassung Theil II, Einleitung; auch Reissmann wird sie nicht unbekannt sein: warum sagt er sie nicht? Er würde dem Jünger viel Abenteuer sparen und mehr im ebenen Geleise der Wirklichkeit fahren, z. B. darüber gewiss sein, ob im Gesang Melodie oder Wort die Hauptsache sei, also welches der beiden im Nothfall dem andern weichen müsse; denn dass jemals Text und Melodie sich vollständig decken (2, 26) ist wiederum eines jener Dogmen, die aus falscher Philosophie stammen und durch die Wirklichkeit allaugenblicklich widerlegt werden, ebensowohl bei guten als schlechten Liedweisen. — Die immerwährend reflectirende, zwischen sublim und trivial schwankende Redeweise, die sich durch alle Reissmann'schen Schriften hindurch windet, wirkt mehr Ermüdung als Erregung, mehr Dunst als Helle. Nun könnte man den redseligen Bombast allenfalls bei Seite lassen und rasch vorwärts gehen in's System und die Beispiele hinein. Aber auch dieses wird dem Leser, geübt oder ungeübt, sehr erschwert durch das Hin- und Herspringen innerhalb der Disposition, wenn z. B. im ersten Theil der zweistimmige Satz mit Canon und Fuge ohne Harmonielehre, danach die Harmonielehre mit dem dreistimmigen Satz, Canon und Fuge, mehrfachen Contrapunkt u. s. w., endlich der vierstimmige Satz mit Kirchentönen, Choral, krebsgängigem Canon beladen wird, und wenn hierauf im zweiten Theil gelegentlich der concreten Kunstformen bald nachgeholt wird, was im frühern fehlte, bald voraus gegriffen in die grossgliederigen cyklischen Werke hinein. Eine feste Ordnung, entweder ganz empirisch oder rein philosophisch durchgehalten, würde wenigstens rascher und sicherer führen, während die hier beliebte Art des geistreichen Hin und Wieder sowohl Lehrer als Selbststudirende oft in Verlegenheit setzt: wie das gemeint, zu wem es gesprochen sei.

Die positiven Lehrstücke des zweiten Theils, mitgetheilte oder ausgearbeitete Themen, ganze Lieder, Bruchstücke etc. sind grossentheils interessant, wenn auch nicht immer lehrhaft für die Schulzeit. Von den behandelten Volksliedern sind einige, namentlich aus Erk's Sammlung, mehr in Worten als Tönen interessant (Reissmann schreibt durchweg interressant), willkommener die aus Forster, wo nur zuweilen eine modern verstockte Stimmführung stört. Unter den selbsterfundenen Melodien Reissmann's sind einige wunderlich naiv, z. B. 2, 328, andere räthselhaft geistreich, z. B. 2, 122, wo das Heinische Lied »Es war ein alter König« in einer Melodie von Undecimen-Umfang *a*–*d*² mit schauerlich malender Claviererei zerarbeitet, weder schön noch lehrhaft geworden ist. Unter seinen Variationen S. 262—274 sind einige recht ansprechend; in dem Bruchstück eines Messensatzes

Digitized by Google

S. 226 erklingt zwar nicht kirchliche Weihe, aber es ist doch musikalisch ansprechend, der Schluss volltönend.

Einzelnes zu erwähnen würde hier nicht weiter nützen: nur einiges Auffallende dürfen wir notiren. 2, 296 wird die Möglichkeit eines Marsches im Tripeltakte behauptet: unseres Wissens sind keine andern als $\frac{6}{8}$ im Gebrauch, die von den Gehenden als triolirt $\frac{2}{4}$ verstanden und marschirt werden; abwechselnde Betonung des Rechts, Links würde schwerlich im preussischen Reglement erlaubt sein. — 2, 17 heisst es *Spondaeus* statt des frühern richtigen *Spondeus* = σπονδεῖος. Aehnliche Schreibfehler, wie das häufige Symfonie u. s. w., stören um so mehr, da das Buch übrigens sehr splendid ausgestattet ist.

Wir fürchten nicht, dass die Kunst durch unvollkommene Lehrsysteme allein zu Grunde gehe, fragen aber, was durch die vielen Variationen eines schon in sich unvollkommenen Systems gefördert werde. Ein allgemeiner Ueberblick des Ganges, den die Musiktheorie seit 50 Jahren eingeschlagen, zeigt, wie im Verfolg der Zeitideen auch diese Wissenschaft aus dem nackten selbstherrlichen Rationalismus zu genesen anfängt, um durch aufrichtige historische Kritik zur Möglichkeit neuer Positionen und Systeme zu gelangen. Den Höhepunkt der rationalistischen Systeme hält G. Weber's System (1817), das seiner Zeit Aufsehen machte, weil eine Art wissenschaftlichen Ansatzes sich wenigstens in den Definitionen kundgab. Ihm folgte Marx 1837, auf dem Grund des romantischen Kriticismus ästhetisirend, und durch eingestreute Hegel'sche Redewendungen die Zeitgenossen fesselnd. Seine originelle Methode, die Melodie zum Centrum zu machen, errang ein breites Feld nicht allein vermöge der lockenden Verheissung, die sie an der Stirn trug, sondern weit mehr durch ihren positiven Inhalt, der an Bach und Beethoven vorzugsweis anlehnte: sein Auftritt geschah nach Beethoven, vor Schumann's Blüthe und Wagner's Anfang. Der letztern Richtung ist er nicht unbedingt hold, doch lässt sich nachweisen, wie seine Lehre diese »Thaten« hat fördern helfen. Das Machenkönnen um jeden Preis war das Verlockende, was eine ansehnliche Schaar Nachfolger auf diesen Weg hinleitete. Aus dem Naturprincip der Urconsonanz zu entwickeln haben nur wenige versucht, ausser dem frühgestorbenen Kühmstedt († 1858), der talentvoll als Componist, geachtet als Lehrer, ein System nicht hinterlassen hat, und der grossen Welt fast unbekannt geblieben ist; Kocher's Harmonik nimmt ebenfalls jenen richtigen Ausgangspunkt, der sich wenigstens an einer ansehnlichen Zahl von Meistern der Vorwelt bewährt hat. Die Rückwendung zur historischen Schule beginnt mit S. Dehn (Contrapunkt 1859) und hat durch H. Bellermann (Contrapunkt 1862) einen Höhepunkt erreicht, indem er den Inhalt der ältern Systeme wiederbringt, um der Gegenwart hülfreich zu werden — ohne Phrase, aber in der ehrlichen Ueberzeugung, einer gesunden Zukunft vorzuarbeiten, nachdem er von den Alten gelernt hat, dass es keine Zukunft ohne Vergangenheit giebt, und die Uebung in der Schulgrammatik von den drei Zeiten hier nichts hilft. Keine Schule ist verantwortlich für das Genie ihrer Schüler, wohl aber für die sittliche Zucht, die sie ausübt. Es ist zu hoffen, dass spätere umfassende Systeme sich immer mehr des historischen Wegs befleissigen, der in sich selbst den Fortschritt trägt, ja eigentlich ein dauerndes Abbild des Fortschritts ist. Das ist der Sinn aller vernünftigen Lehre, Tradition zu sein: nicht Stillstand, sondern Fortbestand des Lebendigen, was wirklich erfülltes Leben gehabt hat. Solches Schatzhaus des Seienden hindert nicht den Neugebrauch, sondern spendet Nahrung zu künftiger Zeugungskraft. Solche Ingenien wie Berlioz und Liszt sammt Consorten sind nicht auf dem Weg traditioneller oder gar Darwin'scher Züchtung zuwege gekommen: verschwinden werden sie wie Gespenster, und die Zukunft wird weniger von ihnen zu leiden haben als die Gegenwart. — »Die Grossen lernen dankbar aus der Geschichte; die Kleinen entrinnen ihr furchtsam, und das nennen sie den Fortschritt zur Freiheit.«

(Schluss folgt.)

Berichte.

Wien. × Der Florentiner Quartettverein setzt seine Productionen mit ungeschwächtem Erfolg und unter beispiellosem Andrang des Publicums fort und ist derzeit bei der achten Soirée — die beiden letzten wurden im kleinen Redoutensaal abgehalten — angelangt. Nachdem die letzten Beethoven'schen Quartette (Op. 127, 130, 131, 132 und 135) der Reihe nach und jenes in A-moll zweimal vorgeführt worden sind, haben sie sich nunmehr den Werken aus der frühern Zeit des Meisters zugewendet, und das Quartett Op. 74 auf das Programm gesetzt, dem sofort jenes in C folgen soll. Quartette von Schumann, Mendelssohn und Mozart, das A moll-Quartett von Volkmann und Beethoven's B-Trio (der Clavierpart von Fräul. Joel ziemlich prosaisch vorgetragen) bildeten die übrigen Programmnummern. Die vier Künstler, welchen hier sogleich Engagementsanträge für das neue Hofoperntheater gemacht wurden, denen sie aber keine Folge gaben, werden sich zunächst nach Pesth, Brünn und Graz begeben, in der Zwischenzeit aber wieder hierher zurückkehren.

Im grossen Redoutensaal trug die Aufführung von Schumann's »Der Rose Pilgerfahrt« (die erste mit Orchesterbegleitung) einen glänzenden Sieg davon. Die Hauptpartien sangen Frl. Magnus, Frl. Schmidtler, die Frauen Leeder und Schneller und die Herren Walter und Bignio, die Chöre executirte der Singverein. Das »Mühle-Duett« und der Männerchor wurden zur Wiederholung verlangt. Das Finale des zweiten Acts aus Cherubini's »Medea«, womit das Concert eingeleitet wurde, ging ziemlich spurlos vorüber, und über das Concertstück des Cellisten Davidoff war das Publicum, was die Composition anbelangt, auch nicht sonderlich erbaut. Davidoff hat übrigens bereits ein Concert angekündigt, in welchem er ein paar gehaltvollere Stücke spielen wird.

Die Philharmoniker haben ihren Cyklus, der des Neuen wenig enthielt, und wobei auch die Ausführung hier und da hinter dem wirklichen Können des so trefflichen Orchesters zurückblieb, mit der Eroica, und Josef Hellmesberger seine Quartettproductionen, die unter dem Druck der Florentiner etwas zu leiden begannen, mit Beethoven's B-Quartett (Op. 130) geschlossen. Die Pianistin Frl. Limbökh, welche sich bei dieser Gelegenheit an S. Bach versuchte, wollte den Zuhörern nicht ganz behagen.

Das Concert des academischen Gesangvereins, das zum Besten der Schillerstiftung im grossen Redoutensaal stattfand und vollauf besucht war, brachte unter Dr. Eyrich's Leitung als Hauptnummer des Programms die »Frithjofsage« von M. Bruch, in welcher Frl. Ehnn und Hr. Bignio die Soli sangen, dann Chöre von Schumann, Hiller's »Es muss doch Frühling werden«, Zenger's »Gretchen am Spinnrad« und einen Chor von Herbeck »Marschiren«, ein Seitenstück zu dessen »Lanzknecht«, das sehr gefiel. — Zu derselben Stunde concertirte im Musikvereinssaal der Violinspieler Benno Walter (Mitglied der Hofcapelle in München), der vor einem gewählten, wenn auch nicht sehr zahlreichen Publicum (es fanden an diesem Tag fünf Concerte statt) in mehreren Bravourstücken von Paganini und Ernst

Digitized by Google

eine ungewöhnliche Technik entwickelte, die mit lebhaftem Beifall anerkannt wurde. — Eine sehr stark besuchte und interessante Soirée war jene, welche Frl. Magnus als Liedersängerin *par excellence* veranstaltete. Sie trug durchweg Schumann'sche Lieder in der ihr eigenen typischen Weise vor und erntete damit abermals grossen Applaus; doch lässt sich nicht leugnen, dass die Stimme der »singenden Seele«, die von jeher etwas fadenscheinig war, in neuester Zeit eher ab- als zugenommen hat. Der durchweg correcte und verständige Gesang des Fräuleins erscheint in Folge dessen hier und da etwas angefröstelt. — Die Gesangsprofessorin Passy-Cornet unterliess es auch in diesem Jahr nicht, sich und einige ihrer Schülerinnen den vielen Freunden und Freundinnen, die sie mit Recht in dieser Stadt zählt, vorzuführen und den gewohnten Applaus für so manche tüchtige Leistung einzuheimsen. — Auch die Pianistin Frl. Mehlig (aus dem philharmonischen und dem Florentinischen Quartettverein vortheilhaft bekannt) erscheint unter den Concertgebern; ein Herr »Bellczay« führte sich in Streicher's Salon als Pianist und Componist vortheilhaft ein. Herr Zellner versucht in seinem, durch erste Künstlergrössen ausgeführten historischen Concert das Meistersingerthum in seinen verschiedenen Phasen darzustellen. — Die Herren Hofmann und Kremser veranstalten in Ehrbar's Salon ein paar Kammermusik-Soiréen; der Zitherspieler Umlauf wusste seine Freunde auch diesmal wieder um sich zu versammeln und die Reihe der *Dii minorum gentium*, die noch vor dem Thorschluss ihre Künste produciren wollen, scheint eben kein Ende zu haben. Noch ein paar gewaltige Manifestationen: die Aufführung der neunten Symphonie unter Herbeck's Leitung im grossen Redoutensaal mit einem noch nicht vorgekommenen Apparat von Chor- und Orchestermassen, die Vorführung von Schubert's »Lazarus« und Theilen von S. Bach's H moll-Messe am Charfreitag, und das Concert des Männergesangvereins, der heuer sein 25jähriges Jubiläum feiert und in seinem diesjährige Concert durchweg alte, beliebte Chöre bringen wird — und die musikalische Saison, welche an Fülle des Gebotenen, namentlich im Gebiet der Kammermusik, alle vorausgegangenen überflügelt haben dürfte, ist zu Ende!

Im Hofoperntheater wurde das Ballet: Liebesabenteuer im Blumenreich (mit der Couqui, Lukas u. s. w.) gut aufgenommen; ein Bassist vom Hoftheater in Dresden, Herr Scaria, erfüllte nicht die in Folge von Reclame gehegten Erwartungen und reiste nach zwei Gastrollen (Sarastro und Marzell) wieder ab. Mehrere Opern: Mignon und Hamlet sollen zur Aufführung vorbereitet werden. — Unter den ersten Sängerinnen der Oper steigt Frau Wilt fortan in der Gunst des Publicums. Die erste Sopranpartie in der neunten Symphonie ist ihrer herrlichen Stimme anvertraut.

Bremen. ∼ Das erste Concert zum Besten der Musiker-Wittwen- und Unterstützungs-Casse brachte: Suite für Orchester von Fr. Lachner Nr. 4, Arie für Bass aus der Schöpfung von Haydn »Gleich öffnen sich«, vorgetragen von Hrn. Krolop (vom hiesigen Theater), Concert für die Violine von Beethoven, vorgetragen von Herrn Concertmeister Jacobsohn, Arie aus Figaro's Hochzeit »Doch vergiss leises Flehn«, vorgetragen von Hrn. Krolop, Ouvertüre zum Sommernachtstraum von Mendelssohn, Lieder: Kriegers Ahnung von Fr. Schubert und Der verpflanzte Baum von Carl Reinthaler (neu), vorgetragen von Hrn. Krolop, und Ouverture zu Egmont von Beethoven. Die Suite von Lachner, welche jedenfalls noch gewinnen würde, wenn die Zahl der darin enthaltenen Variationen vermindert würde, hatte, wie bei jeder frühern Aufführung, bedeutenden Erfolg. Die Ouvertüre von Mendelssohn wurde so gut vorgeführt, wie wir dieselbe von unserm Orchester noch nicht gehört haben. Wir freuen uns über diese Leistung ganz besonders, denn das Zierliche und Feine in der Ausführung, was diese Ouvertüre verlangt, bereitet unserm Orchester noch die meiste Schwierigkeit. Die Vorträge des Herrn Krolop hatten sich einer sehr freundlichen Aufnahme zu erfreuen und zwar mit Recht. Herr Krolop, welcher im Besitz einer sehr angenehm klingenden, wohlgebildeten Stimme ist, sang besonders die beiden Arien sehr gut. Weniger wollte uns das Lied von Schubert gefallen. Es schien uns der Sänger in diesem Genre noch nicht recht zu Hause zu sein. Das Lied von Reinthaler, eine sehr einfache, aber wohlklingende Composition, gelang dagegen sehr gut. Reicher Beifall erfolgte darauf. Der Violinvortrag des Herrn Jacobsohn wurde ebenfalls durch reiche Beifallsspenden belohnt und es freut uns, dass der einheimische Künstler einen solchen Erfolg hatte. Trotzdem können wir nicht umhin, die Wahl dieses Concerts als eine für das Spiel des Herrn Jacobsohn ungünstige hinzustellen. Das Grosse und Mächtige dieses Werks, das uns durch einen Joachim schon oft in grösster Vollendung vorgeführt wurde, ist gerade dem Jacobsohn'schen Spiel nicht eigen. Bei schönem Ton zeigt dieser Geiger mehr Sinn für das Niedliche, Zierliche. Meisterhaft gelingen deshalb in seinen Quartettsoiréen die Scherzi der Mendelssohn'schen Quartette. Ausserdem lässt sich nicht leugnen, dass Herr Jacobsohn einfachen Gesang geschmackvoll vorzutragen weiss, und darin mag wohl die Hauptwirkung seines diesmaligen Vortrags zu suchen sein.

Die Herren Grane und Schlaver spielten in einer ihrer Soiréen u. A. das Rondo für Piano und Violine in H-moll von Schubert, welches hier fast fremd war. Die Ausführung war sehr gut. Frl. Caroline Hoppe (eine junge Bremerin) sang an diesem Abend zum Erstenmal öffentlich und zeigte, dass sie im Besitz einer umfangreichen, ausgiebigen Sopranstimme ist.

In einem Quartettabend des Herrn Jacobsohn wurde: Serenade (D-dur) und Septett von Beethoven, letzteres mit den Herren Funk, Richter, Hesse und Spannhake, sowie das Trio in Es-dur von Schubert (Piano Herr Gleistein) vorgetragen. Sämmtliche Nummern wurden sehr gut wiedergegeben. Das Septett war auch in den Blasinstrumenten vortrefflich besetzt. Herr Gleistein zeigte sich als tüchtigen Pianisten.

Feuilleton.

Miscellen.

Aus Briefen von M. Hauptmann.

Leipzig, den 14. Juni 1857.

Lieber Herr Bagge!

Es ist wieder so lange her seit ich Ihnen eine Antwort schuldig bin, dass ich mit Entschuldigungen gar nicht anfangen will. Ich möchte mir überhaupt einen sogenannten Kopfbogen lithographiren lassen mit einer Schreibversäumniss-Entschuldigung, da ich so viele Briefe damit anfangen muss, in der Regel an Personen, denen ich am liebsten schreibe.

Ihr Brief ist vom 22. März und enthält manche Anfragen, die wohl früher hätten beantwortet werden müssen. Die Palestrina'sche Messe: *assumpta est* haben Sie allerdings im ersten Band des Proske vergeblich suchen müssen. Es ist eine neue Serie von Messen, die wieder mit B. I. und Lief. I. anfängt, welche diese Messe enthält. Der erste Band des Hauptwerks enthält nur vierstimmige Messen. Es scheint sehr überflüssig, die spätern Messen unter diesem besondern Titel »Neue Serie« herauszugeben, sie konnten ebensogut den 3. Band bilden, so macht's nur Confusion. Dass Sie diesen Sachen noch keinen rechten Wohlgeschmack abgewinnen konnten, wundert mich nicht gerade, ich finde aber sehr recht es dann offen zu sagen wie Sie thun. Man muss auch wirklich recht hineinkommen, um sie in ihrer Natur schätzen und liebgewinnen zu können, und ich weiss es aus Erfahrung, dass man auch wieder herauskommen kann und dass mich Sachen, die mich durch ihre Schönheit wahrhaft gerührt hatten, nach längerer Zeit wieder kalt liessen. Ich habe aus alten gedruckten Stimmen (Partituren gab es bekanntlich früher und giebt es auch gegenwärtig in der Sixtine noch nicht) eine solche Musik zusammengeschrieben, vor 20 Jahren einmal zwei Sommer fast nichts anderes gethan — dabei war ich so sehr mit dieser polyphonischen Art und Weise vertraut worden, ihre Eigenthümlichkeiten waren mir nichts Fremdartiges mehr, ich konnte sie rein musikalisch geniessen und hatte meine grosse Freude daran. Dann vergehen wieder Jahre, dass man dergleichen nicht zu Gesicht bekommt und sie werden wieder fremd. Wie eine Sprache, deren Worte und Syntax man sich erst in die Muttersprache übersetzen will, anstatt sie in ihrer Natur und Eigenthümlichkeit zu verstehen. Unsre musikalische Fühlung ist hauptsächlich harmonisch, dort war sie hauptsächlich melodisch, und zwar polyphonisch-melodisch, wie wir denn bei jenen Sachen keinen Unterschied an Bedeutenheit der Melodie in den verschiedenen Stimmen finden und wenn sie noch so vielstimmig seien. Wie die Harmoniefolge mit vier Stimmen fast durchgängig complet darzustellen ist, so ist auch unser Satz normal vierstimmig; die fünfte ist meist auch das fünfte Rad am Wagen. Dort aber konnten immer noch mehr Stimmen mit ihren Melodien zutreten, die Harmonie ist nicht das Vorausgesetzte wie bei uns, sie wird Resultat des Zusammenklangs der Melodien. Wenn für uns das Dominantseptimenwesen der Mehrstimmigkeit sehr hinderlich ist, weil Leitton und Septime nur von einer Stimme gesungen werden kann, so ist's etwas Anderes, wenn es von Melodiencombination ausgeht; da man eben nicht doppelte Stimmen Leitton und dazu Unterdominantgrundton wird singen lassen, so kommt eben die Harmonie, die beides enthält, nicht zum Vorschein. Wie denn überhaupt die Septimenharmonie normal nicht da ist, alle Dissonanz nur Vorhalt, bei dem die übrigen Stimmen ganz ruhig die Auflösung abwarten können, während die Septime den Accord im innersten afficirt und ihre Auflösung eine andere Grundharmonie herbeiführen muss. So ist denn überhaupt, nur harmonisch angehört, Vieles hart und man könnte sagen unmusikalisch für uns in diesen Sachen, was, bis auf Einiges, das es immer bleiben wird, weil es Regelwerk ist, bei näherer Bekanntschaft und Hineinleben geschmeidig musikalisch und natürlich wird. Aber wie ich

Digitized by Google

schon sagte, man kann hineinkommen und kann auch wieder herauskommen, die Schönheit hier zu finden. Wenn aber so Viele entzückt thun, wenn es nur Palestrina heisst, so will das meist gar nichts sagen — denen könnte man sehr leicht etwas Palestrina'sches weis machen, Vielen könnte man vielleicht ungeschickte harmonische Schülerarbeiten über einen *Cantus firmus* für alte Musik hören lassen. Ist's denn anders, wenn dumme Leute über Shakespeare ausser sich thun, für die der Kotzebue viel ansprechender sein muss. Dann heisst's, wie in so vielen Fällen auch in der Musik — »es ist etwas Schreckliches um einen grossen Mann, auf den die Dummen sich etwas zu Gute thun.« So auch bei S. Bach bei Sachen, die ihnen gar nicht gefallen können, wenn sie ihnen auch imponiren, nur sollen sie dann nicht »schön« und »wunderschön« sagen.

Kurze Nachrichten.

Theodor Kirchner, der sich in der Schweiz um die Bekanntschaft des Publicums mit der classischen Musik viel Verdienst erworben hat und ausserdem besonders der besten neuern Musik immer neue Anhänger zuführt, gab am 4. März d. J. ein Concert in Winterthur mit folgendem Programm: 1) Variations sérieuses von Mendelssohn. 2) Erlkönig, Ballade von F. Schubert. 3) Trauermarsch, Nocturne und Scherzo in H-moll von Chopin. 4) Sonate in D-moll für Pianoforte und Violine von Schumann. 5) Drei Lieder (Dein Angesicht. Ich grolle nicht. Ueber'n Garten durch die Lüfte) von Schumann. 6) Phantasiestücke für Pianoforte und Violine von St. Heller und Ernst. 7) Clavierstücke von Th. Kirchner. — Tags vorher hatte Kirchner ein Concert in Zürich veranstaltet, worin Beethoven's Chor-Phantasie Op. 80, Schumann's Concertstück und C dur-Symphonie und 3 Frauenchöre von Brahms zur Aufführung kamen.

Das zweite und dritte (letzte) der von Herrn John in Halle veranstalteten »Symphonie-Concerte« (6. und 30. März) brachten folgende Werke: Abenceragen-Ouvertüre von Cherubini, Andante von Gade, Ouvertüre »Meeresstille und glückliche Fahrt« von Mendelssohn, Symphonie in D-moll von Schumann; — 9. Symphonie von Beethoven (1.—3. Satz), Clavier-Concert von Schumann (Herr O. Reubke), *Les Préludes* von Fr. Liszt. — Die Leipziger Quartettgesellschaft gab ebendaselbst am 13. März ihre dritte Soirée mit folgendem Programm: Quintett für Clarinette und Streichinstrumente von Mozart, Quartett in A-moll von Schubert, Septett von Beethoven.

In Bremen kommt am Charfreitag im Dom Joh. Brahms' »Deutsches Requiem« unter Mitwirkung bedeutender Kräfte und unter Leitung des Componisten zur Aufführung. Von competenter Seite daselbst wird uns mitgetheilt, dass das neue Werk sehr bedeutend und schön sei.

Der Oratorien-Verein in Esslingen brachte am 14. März eine Aufführung mit Mendelssohn's *Lauda Sion*, Busslied von Beethoven, Trauungslied für Chor und Soli von M. Hauptmann, Recitativ und Arie aus der Schöpfung von Haydn und Jubiläums-Cantate zur Feier des 50jährigen Bestehens des Esslinger Museums von Chr. Fink.

Die Partitur-Ausgabe von Mozart's Opern (Verlag von Breitkopf und Härtel) ist so weit vollendet, dass die erste Oper der Sammlung: Idomeneo, soeben verschickt wird.

Der sechszehnte Jahrgang der Ausgabe von S. Bach's Werken durch die Bachgesellschaft ist soeben erschienen und enthält zehn Kirchen-Cantaten.

Leipzig. Das hiesige Conservatorium feierte am 2. April sein 25jähriges Bestehen durch Concert und Festessen, zu welcher Feier viele frühere Zöglinge des Instituts hier eingetroffen waren (manche besonders namhafte mögen wohl durch die nahe Osterzeit und damit verbundene Musikaufführungen vom Erscheinen abgehalten gewesen sein). Das Concert fand im Gewandhaussaal statt und wurden ausschliesslich Compositionen gegenwärtig thätiger Lehrer der Anstalt durch Schüler derselben ausgeführt. Hier das vollständige Programm: »*Adoramus te Christe*« (Op. 7) für Chor mit Orgelbegleitung von Robert Papperitz. Quintett (Op. 83) für Pianoforte und Streichinstrumente von Carl Reinecke, gespielt von den Herren Oscar Hennig aus Waldenburg in Schlesien, Max Brode aus Berlin, Christian Ersfeld aus Coburg, Heinrich Klesse aus Gleiwitz in Schlesien und Julius Hegar aus Basel. Capriccio (Op. 2) für drei Violinen von Friedrich Hermann, gespielt von den Herren Brode, Ersfeld und Courvoisier aus Basel. Symphonische Sonate, in drei Sätzen, für 8 Hände auf 2 Clavieren (für das Fest componirt) von Ignaz Moscheles, gespielt von Frl. Elisabeth Dannenberg aus Kursk (Südrussland), Frl. Marie Thorbecke aus Osnabrück, den Herren Max Wogritsch aus Herrmanstadt in Siebenbürgen und Alex. Rasmadze aus Moskau. Zwei Lieder für Frauenstimmen (Soli und Chor) mit Pianofortebegleitung (Frühlingsglaube. Die Elfen) (für das Fest componirt) von Ernst Friedrich Richter, die Soli gesungen von Frl. Marie Büschgens aus Crefeld und Frau Anna Werder aus Leipzig, geb. Schmidt aus Bückeburg, frühere Schülerinnen des Conservatoriums, die Pianoforte-Partie gespielt von Hrn. Alfred Richter aus Leipzig. Drei Stücke für Violine von Ferd. David, gespielt von den Violinschülern der Anstalt. a) Fuge (Op. 39, Nr. 16), b) Impromptu (Op. 40, Nr. 2), c) Frisch und lebendig (Op. 36, Nr. 2). — Das Festessen fand im Schützenhaus unter grosser Betheiligung Aller statt, die zu dem hiesigen Musikleben und dem Conservatorium in näherer Beziehung stehen, es mögen etwa 400—500 Gäste versammelt gewesen sein. Das Mahl wurde durch manche Toaste, auch heiterer Art, gewürzt.

Curiosa.

Im Leben eines Redacteurs kommen zuweilen Dinge vor, die dem, der niemals hinter die Coulissen der Künstlerwelt geblickt hat, kaum möglich scheinen möchten. Neben Manchem, das ärgerlich oder betrübend genannt werden muss, geschieht zuweilen auch entschieden Lächerliches, Ungereimtes und Komisches. Wir bieten unsern Lesern heute einmal etwas zum Lachen, indem wir eine kleine Auslese solcher Curiosa zusammenstellen.

Ein Musikverleger, den wir um Ausfolgung eines Recensionsexemplars des Werks eines namhaften und von uns allezeit respectirten Componisten ersucht hatten, schrieb uns zurück: »Meine Sachen sind alle wunderschön und brauchen nicht erst gelobt zu werden, lasse daher nie etwas besprechen.« — Ein Componist, von anderer Seite sehr gefeiert, der aber in unserm Blatt eine scharfe Kritik zu erfahren hatte, schrieb einen höchst gereizten Brief zurück, worin der Passus vorkam: »Ich würde nicht die Feder nehmen, um Ihnen noch diese Zeilen zukommen zu lassen, wenn dieselben nicht den Zweck hätten Sie zu unterrichten, dass ich mir hierdurch ein- für allemal jede, gleichviel, ob missbilligende oder anerkennende Erwähnung oder Beurtheilung meiner Werke in Ihrer Musikzeitung verbitte. — Erst ganz kürzlich hatte Herr Tappert in Berlin in unserer Zeitung (Nr. 10) eine Zurechtweisung wegen eines Passus über M. Hauptmann erfahren, in welchem die Absicht, diesen Theoretiker lächerlich zu machen, klar genug zu Tage lag. Jene Zurechtweisung war, wie unsere Leser zugeben werden, in sehr mässigem Ton gehalten. Das Berliner »Echo« aber sagt in Nr. 12: »Den sachlichen Angriffen gegenüber hat der Angegriffene selbst einzustehen; wir unsererseits wollen nur den angezogenen Ton rügen, in dem jetzt nur noch der Bauer oder der Halbgebildete seiner Gereiztheit Luft macht, mit dessen Abdruck sich aber eine anständige Redaction unserer Zeit nicht befassen sollte.« — Dass uns unsere Opposition gegen die »Zukunftsmusik« manche lieblich lautende Zuschrift zugezogen hat, können die Leser ermessen. Kaum aber hat je eine einen wüthenderen Ton angestimmt, als die kürzlich von einer in der Leipziger Musikwelt total unbekannten Persönlichkeit an uns gerichtete, aus der wir hier ein Pröbchen mittheilen: »Ihr Referat (über die Aufführung von Franz Liszt's »Heiliger Elisabeth«) ist so anmaassend, wie ich mich nie erinnere ein ähnliches gelesen zu haben. Von Liszt habe ich schon als kleiner Knabe als von einem grossen Mann erzählen hören, während ich Ihren Namen, mein Herr, noch nie gehört hatte, obgleich wir in derselben Stadt wohnen. Das werden Sie wohl selbst nicht leugnen, dass Sie im Vergleich mit Liszt ein höchst unbedeutender obscurer Mann sind. Nun will es sich doch wenig schicken, dass ein so unbedeutender Mensch wie Sie in so pöbelhaft gemeinen Ausdrücken einen Namen besudelt, der der Unsterblichkeit angehört. Bedenken Sie nicht, dass Sie sich dadurch nur lächerlich und verächtlich machen? . . . Aus Ihnen spricht die reine Anmaassung und eine, wie es scheint, grenzenlose Einbildung.«

Zeitungsschau.

Leipzig. Die erste Nummer der von Dr. O. Paul redigirten Musikzeitung »Tonhalle, Organ für Musikfreunde, mit Illustrationen« ist erschienen und enthält an der Spitze einen »Musikalischen Kalender«, dann den Anfang eines Artikels »Die Basis für die Theorie der modernen Tonkunst« von Dr. O. Paul, eine biographische Skizze über Ignaz Moscheles (mit Portrait), einige kurz gefasste Recensionen, Berichte aus Leipzig und Dresden, dann im Feuilleton Nachrichten und Verschiedenes, darunter die an uns gerichtete und von uns (in Nr. 3) veröffentlichte Aeusserung M. Hauptmann's über Concertprogramme (die Quelle ist nicht genannt) etc. —

Berichtigungen.

In dem Leipziger Concertbericht in Nr. 13, S. 103 Sp. 1 Z. 6 v. u. ist statt »macht« zu lesen: weht. — In Nr. 12, Artikel »Musikleben in München« S. 93 Sp. 1 ist der Name eines besonders gerühmten Pianofortebauers in Münster Zeile 3 v. u. fälschlich mit Haake angegeben; es muss heissen: Knake.

Digitized by Google

ANZEIGER.

[59]

Musikalien-Nova Nr. 18

aus dem Verlag von

Praeger & Meier in Bremen.

Thlr. Ngr.

Apfelstedt, Paul, Tänze für das Pianoforte.
Nr. 1. Helenen-Polka. Nr. 2. Marienwalzer . à — 7½

Blumenthal, J., Kleine Potpourris für Violine und Piano.
Nr. 8. Faust und Margarethe, von Gounod . . . — 10
- 9. Die Regimentstochter, von Donizetti . . . — 10
- 10. Figaro's Hochzeit, von Mozart . . . — 10
- 11. Norma, von Bellini . . . — 10
- 12. Don Juan, von Mozart . . . — 15

Brah-Müller, Gustav, Op. 10. Fünf Lieder für Sopran oder Tenor . . . — 20

Franke, Hermann, Op. 16. Graziella. Impromptu f. Piano — 15
—— Op. 18. Im Liebesfrühling. Serenade für Piano . . . — 12½
—— Op. 20. Melusine. Ein Märchen für Piano . . . — 12½

Hamm, J. V., Favorit-Marsch für Piano, über das Lied: »Wie schön bist du« . . . — 5
—— Habakuk-Polka für Piano . . . — 5

Hensel, Carl, Op. 11. Drei Sonatinen für Piano.
Nr. 2. (F-dur). Nr. 3. (G-dur) . . . à — 12½

Oesten, Theodor, Saloncompositionen für Piano.
Op. 266. Fantasie-Transcription über »Tausendschön« von Eckert . . . — 12½
Op. 268. Roth Röslein. Tonstück . . . — 10
Op. 265. Meditation über das Lied »Es singt ein Vöglein witt witt« von Louise Reichardt . . . — 15

Schubert, Franz, Op. 40. Sechs grosse Märsche und Trios zu 4 Händen. Cah. 1. 2. . . . à — 22½
—— Op. 94. Momens musicales. Cah. 1. 2 . . . à — 12½
—— Op. 40. Sechs grosse Märsche und Trios zu 4 Händen, im leichten Arrangement zu zwei Händen, von F. L. Schubert. Heft 1. 2 . . . à — 22½

Schubert, F. L., Op. 67. Potpourris in Fantasieform, für Piano.
Nr. 10. Martha, von Flotow . . . — 10
- 11. Trovatore, von Verdi . . . — 10
- 12. Die weisse Frau, von Boieldieu . . . — 15
- 13. Manfred, von Reinecke . . . — 10

Terschak, A., Op. 30. Lieder aus den Alpen, für Pianoforte — 17½

[60]

Neue Musikalien

aus dem Verlag von

Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Thlr. Ngr.

Bach, Joh. Seb., Klavierwerke mit Fingersatz und Vortragszeichen zum Gebrauch im Conservatorium der Musik zu Leipzig versehen von Carl Reinecke. Zweiter Band. Sechs englische Suiten.
Nr. 1. A dur. Nr. 2. A moll. Nr. 3. G moll. Nr. 4. F dur. Nr. 5. E moll à 12 Ngr. Nr. 6. D moll 15 Ngr.

Beethoven, L. v., Sechste Symphonie F dur. Op. 68. arrangirt für Violine, Violoncell und Pianoforte zu 4 Händen von Carl Burchard . . . 2 10

Bonewitz, J. H., Fantaisie pour Piano sur des motifs de l'Opéra Roméo et Juliette de Ch. Gounod . . . — 20

Chopin, F., Notturnos f. das Pianoforte. Neue Ausgabe. 8°. Roth cartonnirt . . . 1 10

Haydn, Jos., Kleinere Stücke für das Pianoforte.
Nr. 6. Variations . . . — 12½
—— **Quartette** für 2 Violinen, Viola und Violoncell. Zum Vortrag im Gewandhause zu Leipzig und zum Gebrauch beim Conservatorium der Musik daselbst genau bezeichnet und herausgegeben von Ferd. David.
Nr. 15. (Op. 77 Nr. 2) F dur . . . 1 10

Heller, Stephen, Valses-Rêveries pour Piano. Op. 162 . 1 —

Kleffel, A., Lyrische Skizzen. 10 kl. Klavierstücke. Op. 6 — 25

Meister, Alte. Sammlung werthvoller Klavierstücke des 17. und 18. Jahrh., herausgegeben von E. Pauer.
Nr. 11. Krebs, Joh. Ludwig, Partita Nr. 6 . . . — 22½
- 12. —— Partita Nr. 3 . . . — 20

Nr. 13. **Mattheson, Johann,** Vier Giguen . . . — 10
- 14. **Couperin, François,** La Bandoline. Les Agrémens . . . — 7½
- 15. **Paradies, P. Domenico,** Sonate Nr. 10 . . . — 12½

Mozart, W. A., Idomeneus. Oper in drei Acten. Partitur. Elegant cartonnirt . . . 10 —

Reinecke, C., Ouverture zu König Manfred. Oper in fünf Acten. Op. 93. Für das Pianoforte allein . . . — 10
—— **Vorspiel** f. Orchester zum fünften Acte der Oper König Manfred. Op. 93. Partitur . . . — 6
—— do. do. do. Stimmen — 20

Rubinstein, Ant., Sonate pour Piano et Alto Op. 49. Edition pour Piano et Violon . . . 2 —

Scarlatti, Domenico, Sonaten für Klavier. Nr. 20. D dur. Nr. 21. A dur. Nr. 23. Fis moll. Nr. 30. A dur. Nr. 27. H moll. Nr. 26. E dur. Nr. 20. D dur. Nr. 30. G moll . à — 7½

Schubert, Franz, Valses nobles. Op. 77 für das Pianoforte zu zwei Händen . . . — 6
—— **Erste grosse Sonate.** Op. 30 für das Pfte. zu 4 Hdn. — 21
—— **Andantino varié.** Op. 84. Heft 1 f. das Pfte. zu 4 Hdn. — 6
—— **Lieder und Gesänge.** Neue revidirte Ausgabe. Zweiter Band. Die schöne Müllerin. Ein Cyklus von Liedern von W. Müller. Op. 25. Einzel-Ausgabe.
Nr. 61. Das Wandern. *Das Wandern ist des Müllers Lust* — 7½
- 62. Wohin? *Ich hört' ein Bächlein rauschen* . . . — 6
- 63. Halt. *Eine Mühle seh' ich blicken* . . . — 3
- 64. Danksagung an den Bach. *War es also gemeint* . — 7½
- 65. Am Feierabend. *Hätt' ich tausend Arme* . . . — 6
- 66. Der Neugierige. *Ich frage keine Blume* . . . — 5

Street, Jos., Sonate pour Piano et Violon en si bémol majeur (B dur). Op. 21 . . . 2 —
—— **Sonate** quasi Fantaisie pour Piano et Violoncelle en sol majeur (G dur). Op. 22 . . . 1 5

Taubert, Wilh., Der Sturm von Shakespeare. Op. 134. Klavierauszug vom Componisten. Hieraus einzeln:
Liebesliedchen für das Pianoforte allein . . . — 3

Wohlfahrt, Heinr., Zum schnellen Fortschritt. Instructive Tonstücke in fortschreitender Ordnung für Klavier-Anfänger. Op. 81. Heft 1—3 . . . à — 10

[61] In meinem Verlage erschienen soeben:

Felix Mendelssohn Bartholdy

Op. 98 Nr. 2. Ave Maria für Sopran Solo und weiblichen Chor aus der unvollendeten Oper: Loreley. Partitur 15 Ngr. Clavierauszug 15 Ngr. Orchesterstimmen 15 Ngr. Chorstimmen: Sopran 1, 2 à 1½ Ngr.

Op. 103. Trauer-Marsch. Arrangement für Pianoforte zu 2 Händen 15 Ngr., zu 4 Händen 22½ Ngr., für Harmoniemusik: Partitur 15 Ngr., Stimmen 1 Thlr.; für grosses Orchester: Partitur 15 Ngr., Stimmen 1 Thlr.

Op. 105. Sonate in G moll f. Pianoforte 1 Thlr.

Op. 106. Sonate in B dur f. Pianoforte 1 Thlr.

Franz Schubert

3 Clavierstücke für Pianoforte. Nr. 1, 2, 3 à 20 Ngr.

J. Rieter-Biedermann
in Leipzig und Winterthur.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 15. April 1868. **Nr. 16.** III. Jahrgang.

Inhalt: Recensionen (Lehrhafte Schriften [Schluss]. Biographisches. Religiöse Musik). — Bericht aus Cöln. — Feuilleton (Kurze Nachrichten). — Anzeiger.

Recensionen.

Lehrhafte Schriften.

(Schluss.)

4) Fr. Grassler, Handlexicon der Tonkunst. Langensalza, Gressler, 1867. 340 S. 1⅓ Thlr.

5) Ludw. Ernst Gebhardi, Theoretisch praktische Orgelschule. 2. Auflage. I. Abth. Op. 12. Brieg. 114 S. 1⅔ Thlr.

6) —— Vierstimmiges Taschen-Choralbuch, 342 Choräle. 4. Auflage. Op. 15. Ebdas. 1867. 202 S. ⅚ Thlr.

Von leichterm Geblüt und geringerm Anspruch sind einige Bücher, die mehr zur Belehrung und Unterhaltung dienen, weil sie ohne wissenschaftliche Prätension auftreten.

Fr. Grassler's Handlexicon der Tonkunst enthält für Dilettanten und Lehrer das Nothdürftige an Namen- und Sach-Erklärungen, bringt zahlreiche unerwartet neue Notizen über »Männer der Gegenwart«, befleissigt sich rascher fasslicher Sprache, raisonnirt zwischenein über Zukunftsmusik mit naiver Begeisterung und giebt reichlich Notenbeispiele. Selbständige Gedanken pflegt man in dergleichen Nachschlagebüchern nicht zu suchen, desto angenehmer überrascht es, über Liszt, obgleich Zukunftsmusiker, das Richtige gesagt zu hören S. 147. Des Verfassers Herzensbekenntniss aber bricht in dem Artikel »Zukunftsmusik« unverholen hervor, und wir dürfen uns an dem offenen Ausspruch querköpfiger Sentiments ungestraft ergötzen. Die technisch harmonischen Nachweisungen sind zum Theil belehrend und interessant, auch die Worterklärungen bringen zuweilen Verschollenes, z. B. *Manca*, was Bach in einer Choralfiguration zur Bezeichnung der linken Hand beischreibt, und die Wenigsten verstehen. — Unter den Büchern leichter Factur ist dieses eins der gewichtigsten; wer nahrhafte Kost liebt, für den ist Dommer's Lexicon.

Von leichterm instructiven Inhalt ist Gebhardi's Orgelschule sammt Choralbuch. Beide zeigen guten Willen der Lehrhaftigkeit, treten aber weder durch Originalität noch Gelehrsamkeit hervor, d. h. es ist nicht geniale Neuerung, auch nicht historische Benutzung des classischen Alterthums darin. Das methodische Buch hat die zweite Auflage erlebt, was wohl ein Beweis seiner praktischen Handlichkeit ist. Die Methode ist bequem, scheut nicht zum trivialen Verstand hinab zu steigen, schliesst sich den örtlichen Gewohnheiten an und ruht auf derjenigen Praxis, die von Rink bis Töpfer für kirchenüblich gilt. Die einleitenden Claviercapitel sind hinlänglich breit, um dem Orgelschüler — der nothwendig das Clavier kennen müsste, aber es doch nicht immer kennt — ganz kurz die Elemente beizubringen; diese Kürze ist zuweilen breit genug gerathen, z. B. in den sehr kindlichen Fingerübungen S. 26—29. Dem Organisten überflüssig ist jedoch die Reihe dynamischer Namen vom *crescendo* bis zum *religioso* S. 10, 13, 14; nicht heilsam ist das weitgeführte chromatische Gewühle, widerwärtig und gegen die classische Orgelpraxis das Octavengerassel im Pedal S. 49, 111 und die barbarische, S. Bach ganz unbekannte Association von unisonem Pedal und Manual S. 100; übrigens ist die Pedal-Applicatur zu loben, weil sie das Spiel mit Spitze und Ferse, worein manche Organisten ihre höchste Eleganz setzen, mit Bescheidenheit anwendet. Zur Ausführung der gebundenen Terzen mit einem Fuss (S. 49) gehören feine Stiefel und zierliches Fusswerk; S. Bach, der auch Einiges leistete im Pedalspiel, hat diese Kühnheit nicht erschwungen. Vermissen wird Mancher die hülfreichen Register zum Blättern und Wiederfinden; unerklärt ist das *) bei vielen der Choralsätze.

Was die Compositionen Gebhardi's anlangt, so gewahren wir gewandte Routine, fleissige Arbeit, normale Harmonieführungen, übereinstimmend mit den Grundsätzen der Rink-Töpfer'schen Factur, selbst in den chromatischen Gängen nicht widrig, wenn auch oft mehr virtuos als kirchlich, Originalität gar wenig. Die Fugenthemen haben untereinander eine ziemliche Familienähnlichkeit. Die besten, d. h. spielbaren und leicht verständlichen sind Nr. 106 S. 86, Nr. 109 S. 89, Nr. 111 S. 94; die Schlussfuge 113 BACH fordert zu interessanten Vergleichen auf.

Digitized by Google

Durchgängig ist die harmonische Factur sauber, obwohl auch unnütze Verrenkungen stattbaben, z. B. S. 95 Z. 5 T. 3, wo das abscheuliche *h contra b'*, das sogar ein Ohr der Zukunft verletzen möchte, leicht zu vermeiden wäre. Die Rhythmik innerhalb der Fugen ist zuweilen lahm, insonderheit bei harmonischen Wendepunkten: ja wer niemals Bach'sche Fugen gehört hätte! er würde vielleicht diese hier für voll nehmen, vielleicht jedoch auch schwerer verstehen, weil er den Grund der Verirrungen — Missverstand des Vorbilds — nicht verstände. Unnütze Virtuosität und Octavengebrülle sollte nun endlich aus dem »edlen Orgelspiel« gänzlich und auf immer verbannt werden; Bach hat beides nicht, und doch ist eine Zeile von ihm schwerer, als der schwerste Güterzug voll Epigonen-Maculatur.

Das Taschen-Choralbuch desselben Verfassers ist in bequemer Vierstimmigkeit sing- und spielbar gehalten, löblich wegen der Sorgfalt in der Harmonisirung, allerdings in moderner Weise, am nächsten an Schicht anklingend, einzelnes Aeltere dazwischen; Originale aus der kirchlichen Zeit sind nicht aufgenommen, selbst wo sie unserer Zeit nahe und fasslich klingen würden, wie Crüger's »Schmücke dich o liebe Seele« und mehrere aus jener Zeit. — Wer die moderne Harmonisirung kirchlich findet, wird auch hier Genüge finden, und so ist die vermehrte Auflage nicht zu verwundern; ja wir glauben, dass dieses eins der besten des modernen Standpunkts zu nennen ist. Sehr auffallend ist aber bei diesem, wie vielen Berliner Singbüchern, dass die pietistischen Lieder gegen die altkirchlichen das Uebergewicht haben; und eben die pietistischen haben melodisch und harmonisch am wenigsten Schönheit und Kraft, sind auch keiner Zeit so lieb und in's Herz hinein gesungen, wie die vor dem 30jährigen Krieg. Unsern gelehrten Lesern brauchen wir kaum zu sagen, dass der Pietismus nicht, wie ein gelehrter Bachbiograph ihn versteht, ein Schimpfwort ist, vor dem er seinen Helden zu bewahren hätte, sondern die Signatur einer bestimmten historischen Gestalt der Kirche zwischen den Jahren 1680—1750, wo die »hallische Liederey« in Blüthe stand, der es bedenklich mangelte an allem künstlerischen Schwung und die es offenherzig eingestand, dass ihr nicht Poesie, sondern Lehrbarkeit die Hauptsache sei. Durch pietistischen Einfluss ist der alte Kirchengesang von der altmelodischen Schönheit zu gleichtoniger Declamation umgewandelt, welchem Ton zum Widerspiel man damals die geistlichen Arien erfand mit tänzelnden Rhythmen, aber zur häuslichen Ergötzung; gemeindekirchlich sind hiervon nur wenige und spät geworden. Sonderbar genug hat das nicht übermassen kirchliche Berlin ein Uebermaass dieser pietistischen Lieder in Gesang- und Choralbüchern; doch nein, nicht sonderbar! es geht ganz mit rechten Dingen zu für den, der die Zeichen der Zeit kennt.

Biographisches.

Lud. Nohl, Beethoven's Leben. Zweiter Band. Das Mannesalter (1793—1814). Leipzig, Günther.

H. D. Die unruhige Geschäftigkeit, mit welcher Nohl den Büchermarkt jährlich mit mehreren Bänden bereichert, muss dem ruhigen Beobachter nachgerade ein aufrichtiges Bedauern erwecken, dass dieser doch immerhin für Musik und Beethoven enthusiastisch begeisterte Mann keinen solidern Boden seines Strebens gewinnen kann und sich immer noch gedrungen sieht, unfertige, von unreifen Ideen erfüllte Arbeiten in die Welt zu senden, die nothwendig nach kurzer Zeit vergessen sein müssen. Denn wenn er auch, durch herbe Mahnungen getrieben, in Aufsuchung und Prüfung des Materials etwas rühriger und selbständiger, der früher unerträglich schwülstige Stil um einige Grade einfacher geworden ist: von eigentlich wissenschaftlicher Arbeit und Besonnenheit des Urtheils ist er noch sehr weit entfernt, und sein Gedankenvorrath, soweit er Beurtheilung von Kunstwerken zum Object hat, längst erschöpft. Es war nicht sein guter Geist, der diesen Mann auf die schriftstellerische Bahn führte.

Was der erste Band von Nohl's Beethoven Brauchbares und Neues brachte (die Allg. M. Ztg. hat denselben im 2. Jahrgang der N. F. Nr. 41, 42 besprochen), reducirte sich auf sehr wenige Notizen; wie viel Verkehrtes und Mangelhaftes derselbe enthielt, wird er selbst durch das Erscheinen von Thayer's erstem Band erfahren haben, der ihm freilich, wie er S. 500 sagt, erst bei der Abfassung der Anmerkungen zugekommen ist; doch sind auch ohne das verschiedene grobe Irrthümer des ersten Bands hier nachträglich berichtigt.

Der vorliegende Band umfasst die Zeit von 1793 bis 1814 und ist wiederum in drei Bücher getheilt, denen Nohl in seiner bekannten Weise die Ueberschriften Vorspiele (1793—1801), Heldenthaten (1801—1806), Herrscherzeiten (1806—1814) giebt. Das erste Buch behandelt in vier Capiteln die ersten Wiener Verhältnisse Beethoven's, seine Studien, seine Reise nach Berlin und das darauf folgende Leben und Schaffen in Wien. Ausser dem was er den Büchern von Wegeler und Schindler und früher bereits veröffentlichten Briefen entnahm, ist ihm hier unter Anderm eine in Augsburg lebende Frau von Bernhard, dann das Tagebuch bei Artaria, und das sog. Fischhoff'sche Manuscript Quelle: auch sind musikalische Zeitschriften hier und später für die Darstellung nutzbar gemacht und aus solchen namentlich in Anmerkungen manches früher weniger Beachtete beigebracht. Das zweite Buch bespricht in weitern vier Capiteln das Verhältniss Beethoven's zu Julie Guicciardi, zu Ries, zu seinen Brüdern, die Entstehung der Eroica und des Fidelio nebst den gleichzeitigen Ereignissen. In diesem Abschnitt ist er meist schon bekannten Quellen gefolgt, neu benutzt sind die Selbstbiographie des Malers Macco und ein Brief an denselben, den die erste Briefsammlung nicht hatte, sowie einzelne andere mündliche Mittheilungen. In den sechs

Digitized by Google

Capiteln des dritten Buchs bilden hervorstechende Punkte das Verhältniss zu den Familien Bigot, Gleichenstein, Malfatti, die Entstehung der C moll-Symphonie, die Berufung nach Cassel, die Reise nach Teplitz, die verschiedenen Concerte in Wien, endlich die durch den Wiener Congress hervorgerufenen Ereignisse. An verschiedenen Stellen hatte Nohl hier neue Mittheilungen, worunter wir die von der Familie Gleichenstein herrührenden, ferner einen Brief Schnyder's von Wartensee, verschiedene Notizen aus Beethoven'schen Tagebüchern u. s. w. hervorheben.

So weit sollte man also erwarten, in diesem Band immerhin stellenweise interessante Lectüre und neue Aufschlüsse zu finden; allein wie bald wird man des Lesens müde werden — wenn man eben nicht einen besondern Zweck zum Lesen hat. Das unreife Raisonnement und die unbequeme Form der Darstellung haben dafür gesorgt, dass auch der Werth der neuen Mittheilungen gänzlich unterdrückt und in Schatten gestellt wird. Zunächst ist das Verhältniss der Anmerkungen zum Text ein so seltsames, dass man es nur aus dem Umstand erklären kann, jener sei abgeschlossen und vielleicht schon gedruckt gewesen, als dem Verfasser noch allerlei Material in Zeitschriften und sonst unter die Augen gekommen, was ihm der Zufügung werth erschien; gerade hier erscheinen oft noch ganz wesentliche Züge der Erzählung, und der Leser ist fortwährend genöthigt zwei Darstellungen nebeneinander zu verfolgen. Der eigentliche Text aber ist im Ganzen genommen dem ersten Band völlig gleich gestaltet. Nohl hat keine Ahnung davon, Thatsachen zu einfacher Erzählung ihrer innern und äussern Folge nach aneinander zu reihen; alles muss eingefasst werden durch die unendlichen und in ihrer Gleichartigkeit unerträglichen Ergüsse und Betrachtungen, wodurch er auch hier bei jedem Ereigniss tiefere Einblicke versucht und sie dem Leser von einem höhern Standpunkt zeigen zu müssen glaubt und ihn so in das Innere der Beethoven'schen Natur einführen zu können meint; die Folge solcher unseligen Methode ist denn unausbleiblich die, dass man von keiner Periode und keinem Verhältniss, und demnach auch nicht von Beethoven selbst seinem menschlichen Wesen nach ein klares Bild bekommt, sondern nur den Eindruck der verschwommenen, oft hoch sich spreizenden und dennoch äusserst oberflächlichen Phrasen Nohl's mitnimmt. So kann er Beethoven's Verhältniss zur Gräfin Julie Guicciardi nicht besprechen, ohne seine »schönen Leserinnen« in langen Excursen über die Macht der Liebe auf den Menschen, die er, wie es scheint, allein gebührend zu schildern weiss, zu unterhalten. Aehnlich wird die aus dem Brief an Bettina von Arnim bekannte und ebendarum höchst zweifelhafte Scene zwischen Beethoven und Goethe in Teplitz mit langen Erörterungen über die verschiedene Natur dieser beiden Männer begleitet, und jener Act Beethoven's gepriesen als ein lange vorbereiteter Protest Beethoven's gegen die steife Vornehmheit aristokratischer Kreise.

Natürlich müssen diese Betrachtungen sehr zur Ausfüllung des Raums beitragen; das geschieht aber noch mehr durch die unverkürzte Wiederaufnahme zahlreicher Briefe und Documente in den Text, die wir längst theils anderswoher kennen, theils in Nohl's Briefsammlung schon gelesen haben; und nicht blos diese, auch solche, die seither Andere veröffentlicht haben, scheut er sich nicht, als gute Prise aufzunehmen. Unglaublich ist die Naivetät — um keinen stärkern Ausdruck zu gebrauchen — mit welcher Nohl sich Veröffentlichungen, die ihn wegen früherer Unkenntniss auf's Höchste beschämen müssten, einfach zu Nutze macht, ohne ein Wort des Bedauerns oder der Entschuldigung, ja wie er oft mit einer gewissen Miene von Selbstzufriedenheit denen, welchen er das Beste in seiner Arbeit verdankt, irgend etwas am Zeug zu flicken versucht. So führt er Thayer's Beethoven nur an, um eine Notiz Thayer's wegen Gleichenstein zu berichtigen; und doch, was wäre Herr Nohl ohne Thayer! Die Schöne'sche Ausgabe der Briefe an die Gräfin Erdödy muss er S. 509 anführen, begleitet dies aber mit der Bemerkung, dass sie durchaus nichts Neues über die frühere Bekanntschaft mit Beethoven enthalten, und versichert dabei, auch er sei neulich einem Paquet solcher Briefe auf der Spur gewesen, aber — o Unstern! — die Besitzerin habe dieselben verbrannt gehabt. So ist er überall bemüht, wo er von Scham auf's Tiefste erfüllt sein müsste und nur durch offenes Eingeständniss unverantwortlicher Flüchtigkeit sich das Zutrauen wieder gewinnen könnte, vor seinem Publicum in der vollen Glorie des Forschers weiterzustrahlen.

Endlich wird denn bei hervorragenden Werken auch über diese schon jetzt des Breitern gehandelt, um die weltgeschichtliche Bedeutung derselben (so der Eroica, der C moll-Symphonie) für die Entwicklung des Geistes darzulegen. Zwar ist ihm für alle Fälle, wo er sich selbst vielleicht des Ungenügenden bewusst wird oder wo er noch gar nichts Näheres sagt, dadurch ein willkommener Ausweg geboten, dass er ja den vierten Band dem S c h a f f e n des Meisters bestimmt habe; aber wie dieser vierte Band beschaffen sein wird, das mag uns billig in grosse Spannung setzen, nachdem so vieles dorthin Gehörige schon hier zur Sprache kommt. Es wäre wahrlich kein Wunder, wenn ihm schon jetzt das völlig Unsinnige seines Plans einleuchtete. Ueber die Art nun, wie er Beethoven'sche Werke charakterisirt, was er in ihnen sieht, ist gar nicht zu sprechen; diese Phrasen von Lösung höchster Probleme, von der Bedeutung eines symphonischen Werks für die Geschichte des menschlichen Geistes u. s. w. mögen manchen Leuten imponiren, uns können sie nur zeigen, dass Nohl von dem eigentlich Künstlerischen in jenen Werken nur geringen Begriff hat und beim Hören derselben über einen vagen und unklaren Enthusiasmus nicht hinausgekommen ist. — Zu bemerken ist nur noch, dass diese hohe Begeisterung sich namentlich auf die Symphonien concentrirt; die Oper Fidelio hat, wenigstens in ihrer frühern Gestalt, keineswegs seinen vollen Beifall und wird S. 237 als ein Werk bezeichnet, das »was den absolut

Digitized by Google

freien und sichern Ausdruck eines geistig Ureignen anbetrifft, nicht völlig auf der Höhe des Beethoven'schen Schaffens« stehe; »sie wird, abgesehen von der Grösse der Kunstgattung, an Vollendung schon von manchem kleinern Werk der frühern Zeit übertroffen und an Eigenthümlichkeit in Geist und Darstellung von einer Eroica unbedingt in Schatten gestellt.« Doch in der neuen Bearbeitung von 1814 ist »wenigstens in den Hauptmomenten jene klarverständliche und allergreifende Declamation erreicht, die dem Werk einen dauernden Erfolg und damit eine entscheidende Einwirkung auf die Fortentwicklung der dramatischen Musik gegeben hat. Erst jetzt erscheinen jene musikalischen Laute, die der Sprache des Herzens selbst abgelauscht sind, in einer Weise künstlerisch durchgebildet und sicher gestaltet, dass eben Jeder, der ein natürlich richtiges Empfinden von innern Vorgängen des Menschen hat, sie versteht und lebhaft davon ergriffen wird« (S. 430). Diese Nohl'sche Kritik wird Manchen überraschen; bei näherer Erwägung wird man bald erkennen, wo die Quelle solcher Expectorationen zu suchen ist, und dass der Mann, der in R. Wagner den wahren Propheten zu erblicken sich entschlossen hat, unmöglich den Beethoven'schen Fidelio als ein in seiner Art höchstes und unübertreffliches Werk anerkennen kann. Im Ganzen aber erscheint der Wagner'sche Standpunkt in diesem Band doch nur selten und wie verstohlen, Nohl muss doch das Gefühl haben, dass bei rechten Beethovenkennern damit kein Glück zu machen ist.

Auf die weitere Art, wie Nohl das ihm vorliegende und das wenige neu herbeigeschaffte Material verarbeitet, einzugehen, würde viel zu weit führen und der Bedeutung der Sache nicht entsprechen. Man weiss hier nicht, ob seine Unfähigkeit im Gruppiren oder seine Urtheilslosigkeit im Erklären und Vermuthen grösser ist. Wo er Thatsachen aus einem Zusammenhang zu deuten, verschiedene zu combiniren sucht, da springt auch für den, welcher die Quellen zu vergleichen nicht Gelegenheit hat, die Haltlosigkeit und das Willkürliche meist sofort in die Augen. So wenn er Beethoven's Verkehr mit Albrechtsberger bis 1799 ausdehnt, wenn er als Motiv der Berliner Reise die Absicht darstellt, sich dort eine Stellung zu suchen, wenn er meint, die Gräfin Julietta habe Beethoven zur Heirath gedrängt, und da er noch nicht wollte, abgebrochen (S. 130), er habe sich später (1812) mit Amalie Sebald zu verheirathen gewünscht (S. 385) u. dergl. Die Krone dieser Urtheilslosigkeit ist seine Behandlung der Begegnung mit Goethe in Teplitz. Gewöhnlich fragt man doch, um die Wahrheit eines Ereignisses festzustellen, nach der Quelle desselben; ist dies eine von zweifelhaftem Werth, so kann das Ereigniss immerhin wahr sein, wenn es zu andern passt, aber die volle Gewähr ist dahin. Dass die Briefe Beethoven's an Bettina von Arnim in der Form, in der wir sie lesen, nicht von ihm geschrieben sein können, mag er nun überhaupt an jene Dame geschrieben haben oder nicht, wird bei Vergleichung so vieler anderen nicht zweifelhaft sein dürfen. Sie sind aber die einzige Quelle für die Mittheilung, dass Beethoven, ohne den Hut zu ziehen, mitten durch die hohen Herrschaften ging, während Goethe feierlich Reverenz machte, und dass er später Goethe derb »den Kopf wusch«. Kommt nun zu der Bedenklichkeit der Quelle hinzu, dass jene Unhöflichkeit*) zu Beethoven's Wesen gar nicht passt, der bei all seinem rücksichtslosen Wesen doch an den Verkehr mit hohen Personen gewöhnt war, so wird jeder Besonnene in die Authenticität jenes Factums die erheblichsten Zweifel setzen. Das soll man aber nicht, meint Nohl (S. 376), im Gegentheil ihm weiteste Verbreitung geben, einem Ereigniss von so eingreifender Bedeutung, in welchem die beiden Männer, von denen der eine (Goethe) zwar »auf der vollen Höhe der damaligen Bildung«, der andere (Beethoven) aber »auf der vollen Geisteshöhe der Zeit« stand (S. 374), aneinander prallten.

Nach diesem ist es kaum nöthig, auch die Darstellung noch besonders zu prüfen, welche, wenngleich gegen den ersten Band vereinfacht, doch in dem unklaren Pathos noch oft an den Schüleraufsatz erinnert. Auch hier fehlt es nicht an Absonderlichkeiten; dahin die »theologische Häutung« (S. 5); Haydn, der ihn den *Gradus ad parnassum* »durchfuchsen liess« (S. 36); »contrapunktistische Uebungen« (S. 40); die »Nippsachenmännchen« (S. 63); das Leid steigt ihm »wie die Welle bis an den Mund« (S. 96); »er wähnte an der Tafel der Götter ebenbürtig mitzuspeisen« (S. 143); der Weltruhm nahete sich ihm »mit markdurchschauerndem Kusse« (S. 355); die »lutherhaft derbe Handlungsweise« (S. 375) u. a. Und in den Ansichten über literarische, musikalische und politische Dinge wird man noch manches Ergötzliche finden. Aber das Gefühl der Erheiterung muss doch schliesslich zurückkehren zu dem des Unwillens über die selbstgefällige Oberflächlichkeit, in der sich der Verfasser von der Erkenntniss seiner selbst immer weiter entfernt, und dem des Bedauerns, dass es demselben nicht möglich scheint eine Beschäftigung aufzugeben, deren Nutzlosigkeit mit ihrer Vermehrung wächst, und seine Befriedigung in einer auch noch so bescheidenen Thätigkeit zu suchen, der er gewachsen wäre.

Religiöse Musik.

1) Fr. Jos. Schütky, *Missa pro festis B. V. Mariae in Sol.* (G) *Quatuor vocum.* Op. 3. Stuttgart, Ebner'sche Kunst- und Musikhandlung. Pr. 1 fl. 30 kr., jede Stimme 18 kr.

2) —— Hymnus: *Domine salvum fac regem etc.* für 2 Soprane, 2 Alt, 2 Tenore, 2 Bässe. Op. 4. Ebendaselbst. Pr. Partitur 27 kr., Stimmen 36 kr.

3) —— Sechs Marienlieder für Frauenstimmen. Worte von Görres. Op. 5. Ebendaselbst. Erstes Heft: Terzetten. Zweites Heft: Quartetten. Preis für jedes Heft: Partitur 48 kr., jede Stimme 18 kr.

*) »Dass Beethoven den Hut auf dem Kopf behielt, ist allerdings ein unartiger Verstoss gegen die Sitte. Aber werden wir denn überhaupt nie damit beginnen, auch diesen Rest orientalischer Kniebeugung abzuschütteln?« S. 381.

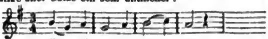
Digitized by Google

4) Rud. Thoma, *Te Deum* für Solo, Chor und Orchester, zur Friedensfeier componirt und Sr. Maj. Wilhelm I., König von Preussen, in tiefster Ehrfurcht gewidmet. Clavierauszug. Op. 18. Breslau, C. F. Hientzsch. Preis: Clav.-Ausz. 17½ Ngr. Singstimmen 15 Ngr.

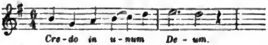
5) —— Der 28. Psalm, für Sopransolo, Chor u. Orchester. Op. 20. Ebendaselbst. Preis: Clav.-Ausz. 25 Ngr. Singstimmen 10 Ngr.

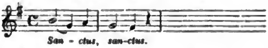
6) —— Zwei leicht ausführbare Kirchenstücke für gemischten Chor mit Begleitung von kleinem Orchester oder Orgel. Op. 19. Nr. 1. »Ich weiss mein Gott, dass all mein Thun« etc. Nr. 2. Psalm 66: »Jauchzet Gott alle Lande«. Ebendaselbst. Preis jeder Nummer in Partitur und Stimmen 15 Ngr.

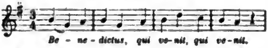
C. P. Wenn wir Herrn Schütky in einem Oratorium, z. B. im Mendelssohn'schen Paulus, singen hörten, so haben wir uns immer dessen besonders gefreut, dass ein so trefflicher Opernsänger zugleich einen so reinen Sinn und ein so vollkommenes Verständniss kirchlicher, auch protestantischer Musik zu erkennen giebt, was bekanntlich weitaus nicht von allen Theatergrössen gerühmt werden kann. Derselbe hat aber diesen kirchlichen Kunstsinn noch weiter durch Stiftung eines Singvereins für die katholische Kirche in Stuttgart, des Cäcilienvereins, bethätigt, und ohne Zweifel war es die Leitung dieses Vereins, die in ihm auch die Lust erweckte, für denselben Verschiedenes zu componiren, was nun hier in schöner Ausgabe vor uns liegt. Wenn wir sagen sollen, welche dieser Arbeiten wir für die gelungenste halten, so ist es das *Domine salvum fac regem* (C-dur, *Andante maestoso*), ein lebensfrischer, festlichklingender Satz, in welchem namentlich das achtstimmige *pp.* in der Mitte (zu den Worten *fiat manus tua* etc.) bei aller Einfachheit der Melodie und Harmonie vortrefflich wirkt. Bei der Kürze des Stücks und bei der Bestimmung desselben für königliche Geburtsfeste vermissen wir die polyphonen Gestaltungen nicht, für die bei solchen Gelegenheiten das Auditorium doch wenig Aufmerksamkeit mitbringt; der Wechsel zwischen Männer- und Frauenchor und dann wieder das Zusammenwirken beider ersetzt in solchen Festmusiken die entwickelteren Kunstformen. Dagegen ist uns bei der Durchsicht der Messe, Nr. 1, dasselbe aufgefallen, was die verehrl. Redaction schon in Nr. 11 S. 86 vorläufig berührt hat, nämlich eben der Mangel an aller Polyphonie, die, wenn auch im kleinern Format, bei einzelnen Stellen des Messtextes eigentlich herkömmlich ist und das aus gutem Grund. Giebt doch solch ein Satz z. B. von Haydn auch seinen lustigsten Messen immer wieder eine gewisse kirchliche Würde, und er bewahrt zugleich vor einer Einförmigkeit, die sonst um so schwerer zu vermeiden ist, je mehr der Componist der ganzen zu einer Messe gehörenden Reihe von Gesangstücken die nöthige innere Einheit zu geben sich bemüht. Dieses an sich gewiss löbliche Streben scheint uns den Componisten vorliegender Messe ganz vorzugsweise geleitet zu haben; vielleicht schien ihm das durchgängige Festhalten eines sanft-gemüthlichen Grundtons dadurch geboten, dass die Messe, wie der Titel sagt, speciell für die Marienfeste bestimmt ist. Aber wir können nicht läugnen, dass, wenn diese Tendenz obwaltete, sie über das nöthige und erspriessliche Maass hinaus gewirkt hat. Nicht nur stehen alle Nummern (eine kurze Unterbrechung im Credo S. 10 und 11 abgerechnet) in der Tonart G-dur; nicht nur stehen ebenso alle, mit der ebengenannten Ausnahme und der weitern des *Sanctus*, im dreitheiligen Takt: sondern es ist auch, gewiss mit Absicht, der melodische Anfang und Grundgedanke aller Sätze ein sehr ähnlicher:

Kyrie:


Gloria:

Credo:


Sanctus:


Benedictus:


Agnus:

Wie man sieht, sind schon die Anfänge zwar immer etwas verschieden, und so bringt auch jede Nummer wieder neue melodische und harmonische Wendungen, namentlich auch die letztern flössen uns vielfach Achtung vor der Harmonik des Autors ein; aber die Grundfarbe ist doch ein etwas zu gleichförmiges Grün. Eben deshalb gefällt uns der erste Satz am besten, weil hier die Figuren noch am meisten neu sind; ausserdem noch das *Sanctus*, das in seiner grossen Kürze (*Sanctus*, *Pleni sunt coeli*, *Osanna in excelsis*, alles zusammen nur 23 Takte) den betreffenden Moment des Messritus würdig ausfüllt.

Die Marienlieder (Nr. 3) endlich sind, wie uns scheint, nicht zum Gebrauch in der Kirche oder bei Processionen, sondern zum Privatgebrauch bestimmt und werden, wo man sich überhaupt mit Görres'schen Texten befreundet (z. B. mit der Bezeichnung der Maria als der »Arche, die von Gott uns erbaut sei«, was zwar in katholischer Poesie und Rhetorik öfters zu hören, aber niemals sehr geschmackvoll ist), gewiss gern gesungen werden. Sind diese Melodien auch nicht gerade durch geniale Erfindung hervorstechend, so athmen sie doch eine Innigkeit, in welcher der Ton des reinen Liebeslieds mit der heiligen Ehrfurcht vor der Himmelskönigin sich verschmilzt; es ist andächtig-religiöser Minnesang, wie er eben dem Marienculius gebührt. Für die werthvollsten Nummern halten wir im ersten (dreistimmigen) Heft Nr. 3 (G-moll ¾: »Die Hoffnung sank, wie ein Blatt vom Baum« etc.) und im zweiten (vierstimmigen) Heft Nr. 6 (F-dur ¾: »O Quelle der Wonne« etc.), namentlich das letztere ist ein schönes Lied. Wir haben nur hinzuzufügen, dass für die vierstimmigen Lieder der zweite Alt eine sehr tiefe Stimme erheischt; derselbe geht zwar nur in Nr. 5 zweimal in's tiefe *f* hinab, sonst häufiger in's *g*, aber sehr häufig sind doch unseres Wissens die Altstimmen, wenigstens unter den Frauen, nicht, die in solch tiefer Lage noch die nöthige Tonfülle haben, um als Bass das Ganze fest zu unterbauen.

Rud. Thoma's *Te Deum* beginnt mit der altkirchlichen (phrygischen, hier in *G* mit *b* und *as* transponirten) Melodie des ambrosianischen Lobgesangs; nach diesem Vorspiel von zwei Zeilen beginnt der Chor in B-dur, ohne vorerst jenen alten Gesang fortzusetzen; es ist die neue Composition eines anderweitigen Psalmtextes (genommen aus Psalm 75). Die Musik ist von guter Wirkung, dramatisch belebt, mit mässigem Gebrauch des Unisono für declamatorische Stellen. Nach einem *Moderato* folgt ein *Adagio*, Es-dur ¾, für Quartett, dann ein *Vivace*, Es-dur ¾, in welchem das »Friede, Friede sei mit euch« einen besonders schönen Gegensatz zu den vorhergehenden heroischen Partien bildet. Nach dem folgenden Doppel-

Digitized by Google

chor, in welchem uns nur eine kleine Reminiscenz (vergl. die Stelle: »Wie Jene, die durchs Schilfmeer gingen« mit der Stelle in A. Romberg's Musik zum Lied von der Glocke: »Wo rohe Kräfte sinnlos walten« etc.) etwas gestört hat, ertönt nun vom ganzen Chor unisono das wirkliche, altkirchliche *Te Deum laudamus*, während das Orchester in selbständigen Figuren sich daneben geltend macht, eine Verbindung von christlich-Antikem und Modernem, die sich ganz gut hören lässt. Der alte Gesang wird durch ein paar vierstimmige, kurze Chorsätze unterbrochen; setzt aber, jetzt auch vierstimmig, mit dem »Heilig ist unser Gott« wieder ein, und geht in ähnlicher Weise, wie er begonnen hatte, mit Unisono-Gesang zu Ende. Unter den musikalischen Erzeugnissen des Friedens von Prag hat uns das Obige weitaus am meisten zugesagt.

Das zweite Stück, der 28. Psalm, hat, wie es der Text mit sich bringt, ein ganz anderes Colorit; die melodischen wie die harmonischen Gänge erinnern viel mehr an die Art, wie Mendelssohn dergleichen Texte behandelt hat, nur dass der Autor in manchen Accordenfolgen verräth, dass er schon um ein paar Jahrzehnte über Mendelssohn hinaus ist. Ob nicht für die Bitte »Höre die Stimme meines Flehens, wenn ich zu dir schreie« die Partien S. 5 f. in Rhythmus und Modulation vielleicht etwas zu unruhig, zu begehrlich und unstet sind, möchten wir wenigstens als ein Fragzeichen hinstellen; es wird jedenfalls die Ausführung darauf Bedacht nehmen müssen, diesen Eindruck zu vermeiden. In der im Ganzen frischen, hellen Sopranarie »Du Herr bist meine Stärke« etc. schiene uns zu den Worten »mein Herz ist fröhlich« (S. 10) eine melodische und diatonische Musik mehr am Platz zu sein, als der dort angewendete chromatische Gang. Der Schlusssatz beginnt mit einer Art Fugenthema, D-dur, das durch alle vier Chorstimmen geführt wird, dann aber S. 15 plötzlich verschwindet und den Figuren Platz macht, die ihm anfänglich nur zur Begleitung gedient haben, bis es S. 16 wieder erscheint, um nach einer Fermate auf $\begin{smallmatrix}\sharp 6\\ 4\\ 3\\ \textit{Es}\end{smallmatrix}$, die mit den vorangegangenen Takten gewissermaassen die Stelle des Orgelpunkts vertritt, noch *unisono* und dann als Melodie im homophonen vierstimmigen Satz dem Schluss zuzueilen. Dieser ganze Schlusssatz ist wieder in ähnlicher Weise, wie das *Te Deum* auf glänzende Wirkung angelegt und wird diese bei guter Ausführung auch nicht verfehlen.

In Bezug auf die zwei zuletzt genannten Stücke können wir bezeugen, dass sie, wie der Titel sagt, leicht ausführbar sind und somit Chören oder Vereinen, die nur über bescheidene Mittel zu verfügen haben, erwünscht sein mögen. Aber dass es bedeutende Compositionen seien, können wir, zur Wahrhaftigkeit verpflichtet, nicht behaupten; es bedarf weder vielen Aufwands an Geist noch grosser Satzkunst, um derlei Stücke zu Stande zu bringen. Wir halten dieses Urtheil um so weniger zurück, als wir aus den beiden oben angezeigten ersten Nummern unzweifelhaft erkennen, dass der Autor Gewichtigeres zu leisten sehr wohl vermag. Auch für schwächere Gesangskräfte dennoch etwas zu schreiben, worin Geist ist, und was auch dem höher Gebildeten wirklichen Kunstgenuss gewährt, das ist ein hoher und edler Zweck, und wir glauben, ein tüchtiges Talent darf es darum auch mit solchen Productionen nicht zu leicht nehmen.

Berichte.

Cöln. ⊙ Im 6. Gürzenichconcert kamen zur Aufführung: Ouvertüre zu Hamlet von N. W. Gade; Arie aus Titus von Mozart, vorgetragen von Frl. Assmann aus Barmen; Violinconcert von Molique Nr. III, vorgetragen von Herrn Concertmeister Singer aus Stuttgart; Scene mit Chor aus Orpheus von Gluck; Concertstück für die Violine, vorgetragen von Hrn. Concertmeister Singer; Zwei Vocalquartette von Hauptmann (Frühlingsliebe, Wanderers Nachtlied); Ouvertüre zu Waldmeisters Brautfahrt von F. Gernsheim (Manuscript); Symphonie in D-dur von Haydn. — Zuweilen ist es uns vergönnt, unsere jüngern hiesigen Componisten mit eigenen Werken auftreten zu sehen, und wie dies nie geschah, ohne dass wir den erfreulichsten Eindruck mit uns nahmen, so war dies auch bei F. Gernsheim's neuer Ouvertüre vorauszusehen. Es ist dies, wie schon der Titel erwarten liess, ein schwungvolles frisches Werk, dessen Erfolg wir, durchaus nicht geneigt, die Frage nach sogenannter Originalität in den Vordergrund zu stellen, einen wohlverdienten nennen müssen. Welche Klippe durch die Sitte, Instrumentalwerke mit Titeln zu versehen, entsteht, zeigte sich auch an den beiden Ouverturen jenes Abends. Dürfte auch der Titel von Gernsheim's Ouvertüre eine nicht allzustrenge Kritik auszuhalten im Stande sein, so trägt hingegen Gade's Werk einen Namen, dessen Wucht es kaum gewachsen ist, und wir sehen ein bedeutendes Werk durch eine solche reine Aeusserlichkeit in seiner Wirkung beeinträchtigt. — Eine merkwürdige Erscheinung, wohl ein Zeichen der Zeit, ist die Thatsache, dass die Gluck'sche Muse, zu gross und ernst für unsere liebedienerische Bühne und deren Publicum, die Beide gerade klein genug für unsere moderne grosse Oper sind, sich mehr und mehr in den Concertsaal flüchtet und dort auch eine mehr oder weniger liebevolle Pflege findet. So begegnet uns der Name Gluck's nicht selten auch auf unsern Programmen. Leider standen uns die Scenen aus Orpheus vom letzten niederrheinischen Musikfest noch in zu lebhafter Erinnerung, als dass wir der matten Darstellung dieses Concerts einigen Geschmack hätten abgewinnen können. In den Quartetten von Hauptmann, einem dem jüngst Abgeschiedenen gewidmeten musikalischen Opfer, wetzte der Chor die fatale Scharte zwar wieder einigermaassen aus, leider aber ist eine gelungene Leistung nicht im Stande, ein derart gesunkenes Renommée wieder herzustellen, um so weniger, als sich jener plötzliche Impuls zum Bessern in der Folge als nicht nachhaltig erwies. — Bewunderung erregte Herr Concertmeister Singer durch seinen edlen Ton und bedeutende Fertigkeit; doch erst der ewig frischen Haydn'schen Symphonie gelang es mit Erfolg, der wenig animirten Stimmung aufzuhelfen.

Das 7. Concert dürfen wir immerhin ein Ereigniss nennen. Es war dies Rubinstein's Auftreten allerorten; und in gewissem Sinn mag es sogar ein wohlthätiges genannt werden, insofern es wenigstens in unser müde dahinschleichendes Musikleben lebendigeren Zug hinein brachte und das einzuschlafen drohende Interesse wieder anregte. Rubinstein's plötzliches Auftauchen in Deutschland hat so erschrecklich viele Federn in Bewegung gesetzt, und so viele Aeusserungen zu Tage gefördert, die im Grunde doch meist auf dasselbe hinauslaufen, dass ich mich kurz fassen kann. Auch wir müssen den günstigen Urtheilen in Vielem beitreten und gestehen gern, dass der erste Eindruck ein überwältigender war, wenn sich auch bei aller Genialität des Spiels ein leiser Zug von Blasirtheit nicht leugnen lässt. Die Stücke, mit welchen Rubinstein an diesem Abend auftrat, waren: sein Concert in D-moll; chromatische Phantasie von Bach; Thema mit Variationen von Händel; Rondo von Mozart; Türkischer Marsch aus den Ruinen von Athen von Beethoven. Seine Aufnahme war auch hierorts eine sehr warme und steigerte sich noch bei einem eigenen Concert, welches er bald danach veranstaltete. — Eine effectvolle Ouvertüre in A-dur von Hiller eröffnete jenes erwähnte 7. Concert, welches uns ausserdem noch zwei Lieder für Frauenchor von Brahms brachte, die uns trotz der mitunter etwas gesuchten Originalität recht anmutheten, und zum Schluss Mendelssohn's Symphonie in A-moll.

Das 8. Concert führte uns wieder Gluck vor, und zwar den ersten Act der Alceste, doch wiederum in nichts weniger als vollendeter Darstellung. Wir hatten hierbei Gelegenheit, die ungewöhnlich umfangreiche, ausgiebige Stimme des Frl. Wagner aus Karlsruhe in der Titelrolle zu bewundern; vom Ideal einer Alceste schien uns freilich die Sängerin noch allzuweit entfernt. — Eine ziemlich gelungene Aufführung von Schumann's leidenschafterfüllter Genoveva-Ouvertüre, und eine im Ganzen treffliche der Beethoven'schen achten Symphonie, bei welch letzterer uns nur eine unserm Gefühl widerstrebende Langsamkeit der Tempi der beiden letzten Sätze auffiel, entschädigten uns reichlich. Erhöhtes Interesse jedoch gewann uns dieser Abend durch die Anwesenheit des Altmeisters David aus Leipzig, der das neue Violinconcert von Mozart nebst einer (beiläufig gesagt, uns doch gar zu zopfig klingenden) Sonate von Rust vortrug.

Ungetrübtere Freuden bieten die Quartettsoiréen, deren vierte ein Quartett in B von Haydn; Quintett Op. 23 in Es von Onslow; Quartett Op. 95 in F-moll von Beethoven, deren sechste endlich ein Quartett in A von Mozart; Quartett Op. 41 Nr. 1 in A-moll von Schumann und Quintett Op. 29 in C von Beethoven zu Gehör brachte. Diese Aufführungen werden wohl fast die einzigen musika-

Digitized by Google

lischen Genüsse sein, deren bevorstehendes Aufhören beim Schluss der Saison allen Musikfreunden aufrichtiges Bedauern erregen wird.

Feuilleton.

Kurze Nachrichten.

Das diesjährige Niederrheinische Musikfest wird zu Pfingsten in Cöln unter Direction von F. Hiller stattfinden. Zur Aufführung sollen kommen am ersten Tag Händel's Messias, am zweiten Ouvertüre von Gade, Pfingstcantate von S. Bach, der 114. Psalm von Mendelssohn, der zweite Theil aus Spontini's Vestalin und Beethoven's 9. Symphonie; am dritten Tag Ouvertüre von Hiller, Symphonie von Schumann, Violin-Concert von Joachim u. a. Soli. Als Gesangsolisten werden genannt Frau Harriers-Wippern, Frau Joachim und die Herren Gunz und Schmid.

Aus München wird uns geschrieben: B. Scholz' Requiem wurde hier bei dem zweiten der grossen Trauergottesdienste für König Ludwig I. in der prachtvollen Bonifaziusbasilika zur Aufführung gebracht (am ersten Tag kam Cherubini's Requiem, am dritten eines von Ett zur Aufführung) und hat das Werk von Scholz sowohl bei Chor und Orchester, wie auch beim Publicum und namentlich bei den Musikern einen aussergewöhnlichen Erfolg gehabt, so dass es in derselben Woche bei Gelegenheit eines Trauergottesdienstes für König Max II. nochmals wiederholt wurde. Das Werk ist durchaus stimmungsvoll, edel und würdig gehalten, voll ergreifender Momente, trefflich erfunden, in der Form äusserst concis und abgerundet; dabei von grossem Wohlklang. — die Singstimmen sind ebenso trefflich behandelt als die Instrumentation, so dass ich nicht anstehe, es dem vielgenannten Requiem von Kiel mindestens gleich zu setzen. Die Aufführung sowohl des Scholz'schen, wie des Cherubini'schen Werks war bei starkbesetztem Chor und Orchester und sehr guten Solisten eine durchaus gelungene. — Dass Bülow die Abonnement-Concerte dirigirt, werden Sie wissen; am vergangenen Mittwoch war das erste mit Gade's Hamlet-, Weber's Euryanthe-Ouvertüre, Beethoven's Gdur-Concert (Bülow) und Haydn's Ddur-Symphonie (Nr. 4 der Breitkopf und Härtel'schen Ausgabe). Nächsten Donnerstag ist das zweite mit Haydn's Cmoll- und Schumann's Esdur-Symphonie. — Ausserdem giebt Bülow mit den Instrumental-Lehrern der Musikschule vier Mozart-Matinéen, von denen eine bereits stattgefunden hat mit dem Esdur-Trio, Gmoll-Quartett und der Sonate für zwei Claviere. Im December hatte Bülow in ähnlicher Weise aber ganz allein drei Beethoven-Abende gegeben. Er hat sowohl in der letztern wie in der ersten Mozart-Matinée und dem ersten Abonnementconcert ganz prächtig gespielt. — Kürzlich hatten wir den Byron'schen Manfred mit der Schumann'schen Musik auf der Bühne des Residenztheaters und zwar mit ausserordentlicher Wirkung; Bülow hatte die Musik mit sehr grossem Fleiss einstudirt, und für Schumann, der hier immer noch mit Vorurtheilen angesehen wird, war es ein wahrer Sieg. Da die Musik nicht ganz ausreichte, hatte man noch das Andante der Cdur-Symphonie und das Esmoll-Stück der Esdur-Symphonie hinzugenommen. — Im Theater ist überhaupt manches geschehen: heute ist der Wasserträger neu einstudirt, am Mittwoch der Freischütz mit ganz neuer Besetzung, am Sonntag der Gluck'sche Orpheus. — Aufführungen der kgl. Vocalcapelle im März 1868: Den 1. März: Messe von Gossvinus (Gosswein) 1574, Graduale von Cardoso, Offertorium von Casali. Den 8. März: Messe (in F) von Lotti, Graduale von Aiblinger, Offertorium von Casali. Den 10. März: Requiem von Cherubini. Den 11. März: Requiem von Scholz. Den 12. März: Requiem von Ett. Den 14. März: Requiem von Scholz. Den 15. März: Messe von Viadana, Graduale von Aiblinger, Offertorium von Casali. Den 19. März: Messe (8stimmig) von Orlando di Lasso, Graduale von F. Lachner, Offertorium von Bai. Den 22. März: Messe (zweichörig) von H. L. Hasler, Graduale von Scarlatti, Offertorium von Palestrina. Den 25. März: Messe (*Assumpta est*) von Palestrina, Graduale von Arcadelt, Offertorium (neunstimmig) von Ett. Den 29. März: Messe (fünfstimmig) von J. Eccard, Graduale von J. Eccard, Offertorium von Paolo Agostini.

Während in Leipzig (wie die untenstehende Notiz zeigt) Bach's Matthäuspassion in Bezug auf ihre Ausführung einem tadelnswerthen Stabilismus verfallen ist, giebt man sich an andern Orten Deutschlands viele Mühe, höhern Anforderungen gerecht zu werden. So hat in Stuttgart Herr Director Faisst den in d. Bl. gemachten Vorschlag aufgegriffen, das ganze Werk vollständig, aber auf zwei Tage vertheilt (Gründonnerstag und Charfreitag) aufzuführen und ist das Werk daselbst vorige Woche zum erstenmal in dieser Weise ausgeführt worden, worüber noch näherer Bericht folgen wird. — Ebendaselbst kam am Palmsonntag des Münchner Componisten Max Zenger Oratorium »Kain« zur Aufführung.

Das »Eisenacher Tageblatt« vom 22. März enthält folgende Mittheilung, datirt vom 21. März: »Schlicht und einfach, wie Bach selbst, war die Feier, welche heute Vormittag zur Einweihung der am Bach's Geburtshaus schmückenden Tafel stattfand. Und hätte man nicht jede Bekanntmachung unterlassen, so könnte man den Eisenachern gerechten Vorwurf machen, dass sie nicht durch ihre Gegenwart dem grossen Künstler Achtung und Bewunderung gezollt. Der Gedanke, Bach's Geburtshaus durch eine Gedächtnisstafel zu zieren, war schon oft hier angeregt worden, als es plötzlich verlautete, dass der Biograph Bach's, Regierungsrath Bitter, auf seine Kosten eine Tafel an Bach's Haus anzubringen gedenke. Herr Musikdirector Thureau wendete sich sogleich an Herrn Bitter mit der Bitte, dies ihm und Eisenach zu überlassen, worauf derselbe bereitwillig einging. Herr Thureau gab bald darauf mit Unterstützung mehrerer hiesiger Dilettanten ein Concert, dessen Ertrag zur Herstellung der Tafel verwendet wurde. Die weisse Marmortafel zeigt in goldenen Buchstaben die Worte: »Johann Sebastian Bach wurde am 21. März 1685 in diesem Hause geboren. Errichtet 1868.« Die Feier begann mit einem vom hiesigen Kirchenchor gesungenen Choral Bach's, an welchen sich die Weihworte anschlossen, in denen Herr Kirchenrath Stier Bach hauptsächlich als den Schöpfer der protestantischen Kirchenmusik pries und dem Stolz Worte gab, der Eisenach erfüllt, den grossen Mann der Welt gegeben zu haben. Eine Motette Bach's, »Lob und Ehre«, bei deren Vortrag der Eisenacher Kirchenchor unter Herrn Thureau's Leitung auf's Neue seine Vortrefflichkeit bewies, bildete den Schluss der Feier. So ist endlich eine Ehrenschuld abgetragen, der sich keine Stadt, die grosse Männer die ihren nennt, entzogen hat, und die Stätte gekennzeichnet, die Bach das Licht der Welt erblicken sah.« — Im dritten Symphonie-Concert daselbst kamen folgende Werke zur Aufführung: Ouvertüre zu Dame Kobold von Reinecke. Arie aus Hans Heiling von Marschner. Concert für Violine (A-moll) von Viotti. Arie aus Figaro's Hochzeit von Mozart. Andante und Rondo (D-moll) für Violine von Molique. Lieder von Kirchner und Taubert. Symphonie C-dur von Beethoven.

In Basel fand am 22. März das zehnte und letzte diesjährige Abonnement-Concert unter Direction des Herrn Reiter statt. Das Programm enthielt im ersten Theil: A moll-Symphonie von Mendelssohn, Arie aus Jessonda von Spohr (Hr. Schütky, kgl. Würt. Kammersänger), Allegro aus einem Violinconcert von Bazzini (Hr. Heckmann aus Leipzig); im zweiten Theil: Genoveva-Ouvertüre von Schumann, Zwei Lieder von Schumann und Schubert (Hr. Schütky), Romanze für Violine von Beethoven (Hr. Heckmann), Ouvertüre zu Oberon von Weber.

In Zittau fand am 22. März die Einweihung der restaurirten Orgel in der Johanniskirche durch ein Kirchen-Concert statt, in welchem folgende Werke zur Aufführung kamen: Fuge (A-moll) für Orgel von S. Bach (Herr Hoforganist Merkel aus Dresden). Romanze für Violine von Beethoven (Herr von Beschwitz). Zwei Orgelsätze: a) Trio über den Choral: »Wer nur den lieben Gott lässt walten« von E. F. Richter, b) Andante von Mendelssohn (G. Albrecht). Motette (Psalm I) für gemischten Chor von G. Albrecht (Gesangverein Orpheus unter Leitung des Herrn Cantor und Musikdirector Fischer). Variationen über ein Thema von Beethoven, für die Orgel componirt von G. Merkel (Op. 45) — (gespielt vom Componisten). Abendlied von Rob. Schumann (aus Op. 85, Nr. 12), arrangirt für Violine (Herr von Beschwitz). Motette (Ehre sei Gott in der Höhe) für Männerstimmen von M. Hauptmann (Gesangverein Liedertafel). Sonate für die Orgel zu vier Händen und Doppel-Pedal, (Preiscomposition) von G. Merkel (Op. 30) — (gespielt vom Componisten und G. Albrecht).

Leipzig. Die übliche Aufführung der Matthäus-Passion von S. Bach fand auch diesmal am Charfreitag in der Thomaskirche und in der hergebrachten Weise statt. Sie unterschied sich im Wesentlichen nur durch theilweise andere Besetzung der Solostimmen (Sopran: Frau Otto-v. Alvsleben; Alt: Frau Hüfner-Harken; Tenor: Herr Otto, Domsänger aus Berlin; Bass: Herr Bletzacher und Herr Gitt). Herr Otto sang das begleitete Recitativ in F-moll und die folgende Arie mit Chor in C-moll (im ersten Theil) um einen halben Ton tiefer, also in E-moll und H-moll, was an sich vielleicht wenig bedenklich wäre, aber die Tonartfolgen vom Vorausgegangenen zum Recitativ: As-dur E-moll, und von der Arie zum Folgenden: H-moll B-dur ergaben doch unleidliche Härten. Ausserdem sang übrigens Herr Otto den Evangelisten recht musikalisch correct. Dasselbe kann man von den übrigen Solisten sagen: zum ergreifenden poetischen Ausdruck erhoben sie sich jedoch nur in einzelnen Momenten, Vieles wurde blos steif pathetisch, stimmlich klingend, aber ohne sonderlich geistige Auffassung wiedergegeben. Im Ganzen ging das Werk, dem wir in dieser Gestalt der Aufführung Schönheit nicht überall zugestehen können, leidlich gut zusammen, nur im zweiten Theil entstand einmal eine kleine Confusion, die aber bald beseitigt wurde.

Digitized by Google

ANZEIGER.

[62]

Neue Musikalien

aus dem Verlage von

J. Rieter-Biedermann

in Leipzig und Winterthur.

Thlr. Ngr.

Bach, J. Seb., **Ausgew. Stücke** aus den Violin-Solo-Sonaten für das Pianoforte bearbeitet von Joachim Raff. Heft 2—4 . . . . . . à — 25

Bergmann, Gust., **Rufst du, mein Vaterland.** Hymne f. 1 Singstimme mit Pianofortebegleitung — 5

Haydn, Jos., **Sinfonien** für Orchester revidirt von Franz Wüllner. Nr. 2. Gdur. (Oxford-Sinfonie.) Partitur 1 10

—— —— Orchesterstimmen . . . . . . 3 —

Holstein, Franz von, Op. 20. **Sechs Lieder** für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte — 25

Mendelssohn Bartholdy, F., Op. 98. Nr. 2. **Ave Maria** für Sopran-Solo und weiblichen Chor aus der unvollendeten Oper: Loreley. Partitur — 15

—— —— Orchesterstimmen . . . . . . — 15

—— —— Clavierauszug . . . . — 15

—— —— Chorstimmen: Sopran I., II . . à — 1½

—— Op. 103. **Trauermarsch.** Für Harmoniemusik. Partitur . . . . — 15

—— —— Orchesterstimmen . . . . . . 1 —

—— —— Für grosses Orchester. Partitur . . — 15

—— —— Orchesterstimmen . . . . . . 1 —

—— —— Arrang. für Pianoforte zu 4 Händen . — 22½

—— —— Arrang. für Pianoforte zu 2 Händen . — 15

—— Op. 105. **Sonate** in G moll für Pianoforte . 1 —

—— Op. 106. **Sonate** in B dur für Pianoforte . 1 —

Meves, W., Op. 23. **Sechs kleine leichte Duetten** für 2 Violinen . . . . — 15

—— Op. 24. **Sechs leichte Duetten** f. 2 Violinen. Folge von Op. 23 . . . . — 25

Mozart, W. A., **Ausgewählte Arien und Cantaten.** Für Pianoforte zu 4 Händen bearbeitet von Carl Geissler. Heft 1, 2. . . . . . . à — 15

Schubert, Fr., **Drei Clavierstücke.** Nr. 1, 2, 3 à — 20

Händel, G. F., **Acis und Galathea.** Pastoral. Clavierauszug mit Text . . . . netto — 22½

—— —— Chorstimmen. (S. A. T. I. u. II. B.) n. à — 5

—— —— Textbuch . . . . netto — 2

—— **Athalia.** Oratorium. Cl.-Ausz. mit Text. n. — 22½

—— —— Chorstimmen. (S. A. T. B.) netto à — 6

—— —— Textbuch . . . . netto — 2

—— **Saul.** Oratorium. Cl.-Auszug mit Text n. — 22½

—— —— Chorstimmen. (S. A. T. B.) netto à — 7½

—— —— Textbuch . . . . netto — 2

[63]

Neue Musikalien

im Verlage von

Robert Seitz in Leipzig.

Thlr. Ngr.

Bach, Joh. Seb., Arien, Chöre und Choräle aus den Kirchencantaten, für Orgel bearbeitet von Rob. Schaab. Nr. 1—4 . . . . à — 10

Deurer, Ernst, Op. 2. **Zehn Phantasiestücke** für Pianoforte. Heft 1 . . . . 1 —

—— —— —— Heft 2 1 5

—— Op. 3. **Trois Pièces** pour Piano et Vncll. Nr. 1—3 à — 20

Hinrichs, F., Op. 6. **Zwölf zweistimmige Lieder** mit Begleitung des Pianoforte. Heft 1, 2 . . . . 1 5

(Die Singstimmen sind apart à 3 Ngr. zu haben.)

Mozart, W. A., Recordare und Agnus Dei aus dem Requiem, für Orgel bearbeitet von Robert Schaab. Nr. 1 — 10

—— —— —— Nr. 2 — 15

Schaab, Robert, Op. 75. **Zwölf Kinderlieder** für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte . . . . — 20

(Die Texte dieser Lieder sind sämmtlich für Kinder passend.)

—— Op. 79. **40 kurze und leichte Choralvorspiele** zu den bekanntesten, in Schule und Haus gebräuchlichsten Choralen für Pianoforte, Harmonium oder Orgel . . . — 15

Schubert, François, Op. 94. **Momens musicals.** Arrangement pour Piano et Violon par Robert Schaab. Cah. 1 — 22½

—— —— —— Cah. 2 — 25

Leipzig, den 8. April 1868.

---

[64] Im Verlag von **Felix Schneider** in **Basel** erschien soeben:

Ausgewählte Psalmen

mit grossentheils neuer Uebersetzung

mit den Tonsätzen Claude Goudimels.

Nebst einem Anhang.

Bearbeitet und herausgegeben durch

Chr. J. Riggenbach,

Prof. der Theologie

und

Rud. Löw,

Organist der St. Elisabethenkirche.

br. 10 Sgr.

Diese zeitgemässe Auswahl (36 Nummern nebst Anhang) aus den trefflichen alten Goudimel'schen Psalmenmelodien wird überall willkommen sein, wo Sinn für ernstere Musik herrscht. Mit ihrem theils feierlich ernsten, theils auch sehr lieblichen oder freudig bewegten Charakter eignen sie sich besonders zum Vortrag bei gottesdienstlichen Gelegenheiten, und dürfen hiefür kleinern und grössern Kirchengesangchören angelegentlich empfohlen werden.

Für Vereine findet bei Abnahme einer Parthie eine Preisermässigung statt.

---

[65] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Ferd. Hiller,

Operette ohne Text

für Pianoforte zu vier Händen.

Op. 106. Preis 4 Thlr.

Inhalt: Nr. 1. Ouverture. Nr. 2. Romanze des Mädchens. Nr. 3. Polterarie. Nr. 4. Jägerchor und Ensemble. Nr. 5. Romanze des Jünglings. Nr. 6. Duettino. Nr. 7. Trinklied mit Chor. Nr. 8. Marsch. Nr. 9. Terzett. Nr. 10. Frauenchor. Nr. 11. Tanz. Nr. 12. Schlussgesang.

Obiges Werkchen, das seit seinem Erscheinen sich so reichen Beifall des musikalischen Publicums erworben, wird hierdurch den Liebhabern vierhändiger Claviermusik auf's neue warm empfohlen.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 22. April 1868. **Nr. 17.** III. Jahrgang.

Inhalt: Musikleben in Leipzig. — Recensionen (Orgel-Musik). — Uebersicht neu erschienener Musikwerke. — Berichte aus Wien und Hamburg. — Feuilleton (Kurze Nachrichten). — Anzeiger.

Musikleben in Leipzig.

S. B. Der heutige Gesammtbericht ist zugleich der letzte, den Referent den Lesern d. Bl. verlegen kann. Möge man uns daher für diesmal erlauben, ein abschliessendes Urtheil von unserm Standpunkt auszusprechen und im Gegensatz zu unsern frühern Gesammtberichten auch auf solche Punkte einzugehen, die wir sonst als selbstverständlich übergeben zu dürfen glaubten.

Die erste Stelle im Leipziger Musikleben nimmt naturgemäss das Institut der (20) Abonnement-Concerte im Gewandhaus ein, nicht allein in Bezug auf die Menge der jährlichen Productionen und persönlichen Kunstleistungen, sondern auch in Bezug auf die künstlerische Ausführung. Es wird immer ein Stolz und eine Zierde der Stadt Leipzig bleiben, dass sie, obwohl keine Residenz, doch ein Orchester besitzt, das den Vergleich mit dem Orchester eines Hoftheaters nicht zu scheuen braucht. Eine im Verhältniss zur Localität ungewöhnlich starke und zugleich ausgezeichnet gute Besetzung der Streichinstrumente nicht allein, sondern auch, namentlich in den letzten Jahren, eine vorzügliche Besetzung der Blasinstrumente, dazu eine freudige Hingabe des ganzen Körpers an die jeweilige Aufgabe, sichern jedem Concert, soweit es an diesen Factoren gelegen ist, eine fast vollständige Wirkung. Ueber Unvollkommenheiten oder gar Nachlässigkeit, Trägheit u. dergl. hat die Kritik nie zu klagen, und wenn wir der Ausführung selten eine besondere Anerkennung zu zollen für nöthig hielten, so liegt eben darin das Zugeständniss, dass unser Orchester zu allen Zeiten seine Schuldigkeit in vollstem Maass thut. Auch der Chor der Gewandhausconcerte hat sich, namentlich in der letzten Zeit, zu trefflicher Leistungsfähigkeit erhoben und lässt nur bedauern, dass er nicht öfter zu bedeutenderen Leistungen herangezogen wird. Tadel, wo er von uns und andern Stimmen erhoben wurde, bezog sich höchstens auf die persönliche Auffassung der Dirigenten, oder auf gewisse traditionell gewordene Auffassungen, die sich nicht Jeder anzueignen braucht. Wir bleiben bei unserer Ueberzeugung, dass mit diesem Orchester und Chor noch grössere Wirkungen erzielt werden könnten, als factisch der Fall ist, wenn einerseits der Capellmeister einen weniger metronomischen als geistig belebenden Einfluss auf dieselben ausübte, und wenn andererseits zwischen demselben und dem Concertmeister eine grössere Uebereinstimmung der persönlich-musikalischen Auffassung herrschte. — Der Punkt, an welchem eine wahrhaft künstlerisch gesinnte und aufrichtige Kritik seit Jahren am meisten Anstoss genommen hat, ist die Bildung der Programme, welche einestheils unter dem Ueberwuchern des Virtuosenthums, anderntheils an einer gewissen Systemlosigkeit leiden. In ersterer Beziehung sollte man wirklich einmal mit dem freilich hundertjährigen Usus brechen, dass wo möglich in jedem Concert ein Solosänger und ein Instrumental-Virtuose sich hören lassen und oft genug mit geschmackwidrigen Virtuosenstücken »breit machen«; auch sollte man weniger auf »Empfehlungen« hin engagiren, sondern auf eigene Kenntniss der Betreffenden, namentlich aber nicht Sängerinnen mit voraus bestimmten künstlerischen Aufgaben betrauen, ohne zu wissen, ob dieselben sie auch zu lösen im Stande sind. Ein Concertinstitut wie das Gewandhaus ist ja in anderer Lage als manches Concertinstitut kleinerer Städte. Was weiter die Systemlosigkeit betrifft, so haben wir in unserm vorjährigen Bericht (in Nr. 20) darüber genügende Belege beigebracht, die auch in Bezug auf die eben abgelaufene Saison Geltung haben, obgleich es scheint, dass die Direction diesmal bessern Willen gehabt hat als früher. In Bezug auf ältere Kunst hat sie sich indess zu einer höhern Anschauung eben so wenig aufgeschwungen als zu einer liberalen und zugleich strengen in Bezug auf Novitäten. Von ältern vor-Haydnschen Componisten waren nur sehr wenige, diese aber auch sehr geringfügig vertreten: Händel nur mit einigen Solostücken, in welchen doch seine Bedeutung durchaus nicht liegt, Seb. Bach nur mit der von Esser instrumentirten Toccate und etlichen Solostücken; keine Cantate, kein Orchesterwerk dieses Meisters, kein Oratorium Händel's fand in einem der zwanzig

Digitized by Google

Abonnement-Concerte Platz: dagegen ist dankbar anzuerkennen, dass die ältere Violin-Composition an Herrn David einen eifrigen »Ausgraber« fand. Man ersieht aus jener Wahrnehmung, dass die Concertdirection, anstatt, wie sie es könnte und müsste, den guten Geschmack zu dictiren, sich viel zu sehr nach dem oberflächlichen Geschmack Solcher richtet, die keine künstlerische Bildung und kein künstlerisches Urtheil haben. Von Beethoven'schen Symphonien wurden dieselben gespielt, die wir auch im vorigen Winter hörten, nämlich die Nummern 3, 5, 7, 8 und 9, wozu jedoch noch die 4. kam. Nr. 1, 2 und 6 mussten also auch diesmal zurückbleiben, wogegen nichts einzuwenden wäre, wenn die Pastoralsymphonie nicht schon seit dem Winter 1862/63, die Ddur-Symphonie nicht seit dem Winter 1863/64 übergangen worden wäre. Die höchst schwache Vertretung Haydn's, von dessen zahlreichen Symphonien wieder wie in voriger Saison nur eine, und zwar, wenn wir nicht irren, dieselbe (in G) gespielt wurde, steht in schroffem Widerspruch zu dem, was dieser Meister geschaffen hat und was dem Publicum zu bieten wäre. Auch von Mozart wusste man an Symphonien wieder nur die zwei grössten (C-dur und G-moll) anzubringen, unsere mehrfache warme Empfehlung einiger anderen, unserm Publicum total unbekannten, war rein in den Wind geredet. Wir gestehen offen, dass uns die abermalige Vorführung der Reinecke'schen Adur-Symphonie, sowie die Vorführung dreier Symphonien von Schumann in einer Saison, und einer Spohr'schen, in Betracht jener Versäumnisse nicht ganz motivirt erscheint. Eigenthümlich muss man das Verhältniss nennen, in welchem unsere Gewandhaus-Direction zu Mendelssohn steht. Während man in diesen Kreisen den Namen nicht aussprechen kann, ohne dass sofort die Physiognomien einen fast andächtigen Charakter annehmen; während man jetzt sogar dem Meister ein Denkmal setzen will, ihm, der vom zu frühen Denkmalsetzen notorisch ein Feind war, wird eine grosse Anzahl seiner Compositionen, auf die er gerade viel Werth legte, bereits vollständig ignorirt. Vergleichen wir einmal das Gebrachte mit dem Nichtgebrachten. Seit 1862 wurden im Gewandhaus aufgeführt: 2mal Walpurgisnacht und Finale aus Loreley, je 1mal Sommernachtstraum, Chor aus Antigone, Athalia, 8stimmiger Choral, Lobgesang, Fragment aus Antigone, Sopran-Hymne mit Chor. Was haben folgende Werke gegen sich, dass sie gänzlich aus den Gewandhaus-Concerten schwinden, wohin sie ganz füglich passen: Der 115. Psalm, Verleih uns Frieden, der 2., 42., 95., 91. Psalm, besonders der 114. Psalm »Da Israel aus Egypten zog«, die kleinern Sprüche Op. 78 und 79, das *Lauda Sion*, die Christus-Fragmente, die Alt-Hymne, und die beiden Oratorien Paulus und Elias? — Ziemlich reichlich dagegen sind diesmal die Novitäten vertreten gewesen. Zwar eine neue Symphonie haben wir diesen Winter im Gewandhaus nicht gehört — es ist auch kaum Bemerkenswerthes und mit Erfolg Aufzuführendes in diesem Genre geschaffen worden. Dagegen hörten wir dankenswerther Weise verschiedene neue Suiten, Ouvertüren etc., worunter namentlich Grimm's canonische und Fr. Lachner's vierte Suite hervorragen.

In den (8) Kammermusik-Soiréen, auf deren Programm wohl die »Concertdirection« wenig Einfluss hat, obwohl sie jedesmal unterzeichnet ist, herrschte bis kurz vor dem Ende wieder jener ultraconservative, zugleich kleinliche und effectsüchtige Charakter, den wir schon mehrmals obwohl vergeblich bekämpften. In welchem Verhältniss steht das Vorgeführte zu dem reichen Schatz an Sonaten für Clavier allein, an Duos mit Violine, an Claviertrios und Quartetten, zu Streichquartetten und Quintetten! Abermals wurde dagegen eine Masse theils veralteter, theils jedenfalls der Kammermusik nicht angehöriger Stücke mit Blasinstrumenten auf's Tapet gebracht, aus welchen ein vorgeschrittener Musikfreund von heute weder mehr sonderlichen Genuss zu schöpfen, noch viel zu lernen findet. Unbegreiflich bleibt uns immer die Vernachlässigung einerseits der Haydn'schen Streichquartette, von denen diesmal wieder nur zwei, und darunter ein verhältnissmässig gerade recht unbedeutendes, gespielt wurden. Von Beethoven sind vier Quartette gemacht worden, darunter drei der »letzten«, die mittlern erscheinen immer noch vernachlässigt. Im Uebrigen giebt das unten folgende Verzeichniss ein hinreichend deutliches Bild von dem das Programm beherrschenden Geist.

Ueber die Musikgesellschaft »Euterpe« sind wir diesmal nicht in der Lage aus eigener Anschauung zu berichten, da wir die (10) Concerte derselben nicht besucht haben. Nach allem was wir gehört, ist die Ausführung unter der Leitung des neuen Directors, Herrn Jadassohn, im Ganzen eine recht sorgfältige und verhältnissmässig gute gewesen. In Bezug auf das Repertoire hat das Institut seinen alten Charakter beibehalten. Es erscheint in Bezug auf Novitäten überwiegend dem zugänglich, was mindestens ein wenig nach »Zukunftsmusik« schmeckt; ein feineres auf musikalischer Kenntniss beruhendes Urtheil über neue Musik scheint weder vom Publicum, noch von den Leitern der »Euterpe« erwartet werden zu dürfen.

Der Riedel'sche Verein hat auch in dem abgelaufenen Musikjahr sein bisheriges Verfahren fortgesetzt, die Musik der Vergangenheit mit der der »Zukunft« in schönster Eintracht darzustellen. Zwei Cantaten von Seb. Bach waren um so dankenswerthere Nummern, als die Bach'schen Cantaten sonst in der That in Leipzig öffentlich gar nicht gehört werden würden. Das eine jener beiden Werke ist ein altes Repertoirestück des Riedel'schen Vereins, die andere (Trauer-Ode) wurde zum ersten Mal gebracht. Dass Herr Riedel die Liszt'sche Musik für wirklich bedeutend hält, geht daraus hervor, dass er sich in Aufführung derselben durch nichts beirren lässt. Gegen solche Ueberzeugungen lässt sich natürlich nichts einwenden, Herr Riedel wird sich nur gefallen lassen müssen, dass Diejenigen, die über Liszt's Compositionen anders denken,

Digitized by Google

auch seinem eigenen Geschmack und Urtheil nicht viel Vertrauen schenken können.

Die »Singacademie«, die in ein bedenkliches Stadium getreten war, hat ihre Leitung einem jungen Künstler anvertraut und ist seitdem nur einmal mit einer öffentlichen Aufführung (des »Samson« von Händel) hervorgetreten. Das Institut litt bisher, wie so viele ähnliche, theils unter dem schwachen Besuch der Proben von Seite der »Herren«, theils unter einer gewissen Gleichgültigkeit des musikalischen Publicums, das seinen Bestrebungen und Aufführungen wenig Theilnahme schenkt. Hoffen wir, dass diese leidigen Verhältnisse sich bessern und durch die Thätigkeit des Vorstands überwunden werden.

In Betreff der von besondern Commissionen regelmässig veranstalteten Concerte zu wohlthätigen Zwecken (Pensionsfonds-, Witwenfonds-, Armen-Concert) haben wir zu constatiren, dass es jenen Commissionen nicht immer gelingt, den löblichen humanen Zweck in richtiger Uebereinstimmung zu erhalten mit den künstlerischen einer Musikstadt wie Leipzig angemessenen Anforderungen. Das Pensionsfonds-Concert-Comité befindet sich namentlich offenbar in einer Täuschung darüber, welche Art der Kunst dem wirklich musikverständigen und musikliebenden Theil unsers Publicums zusagt und von ihm gewünscht wird. Es musste erleben, dass vor und während der Harold-Symphonie von Berlioz der Saal sich bedenklich leerte, so wie voriges Jahr das Liszt'sche Gretchen »allgemeine Heiterkeit«, am Schluss aber starke Opposition erfuhr. Viele eifrige Musikfreunde sind daher diesmal dem Concert fern geblieben, und das Comité handelt zuverlässig nicht im Interesse seines löblichen Unternehmens, wenn es dem Publicum anstatt allgemein beliebter Werke, die Vielen gerade deswegen erwünscht wären, weil sie dieselben nicht in den Abonnement-Concerten hören können, Werke von fraglichem Werth oder bereits entschieden unbeliebter Art bietet. Das Referat über das letzte Concert in d. Bl. hat, wie wir erfahren mussten, bei den Mitgliedern des Comités sehr böses Blut gemacht; und doch sind wir uns bewusst, die Interessen des »Pensionsfonds« gerade dadurch warm vertreten zu haben, dass wir das Comité darauf aufmerksam machten, wodurch sie geschädigt werden. — Besser weiss das Comité der Armen-Concerte seine Programme zu gestalten. Wir möchten nur für die Zukunft davon abrathen, zu viele Novitäten auf einmal zu bringen. Das grössere Publicum, das man doch bei solchen Gelegenheiten nothwendig im Auge haben und berücksichtigen muss, ist und bleibt nun einmal Novitäten gegenüber zurückhaltend und schwerfällig, man verlangt Genuss, nicht Anregung zum Denken; letztere ist nach unserer Ansicht vielmehr Sache der Abonnement-Concerte, wo in der Masse des Gebotenen leicht auch das Neue seinen entsprechenden Raum findet. — Die Unternehmung des Witwenfonds hatte auch diesmal S. Bach's Matthäus-Passion für ihr am Charfreitag zu gebendes Kirchenconcert gewählt. So gewiss es ist, dass für diesen Tag kein anderes Werk (höchstens eine andere Passion Bach's oder Händel's) in so hohem Grad geeignet ist, so müssen wir doch gegen den unbeugsamen Stabilismus protestiren, der erstens ein solches Werk durch zu häufige Aufführung einer unvermeidlichen Gleichgültigkeit von Seite der Hörer aussetzt, zweitens aber sich über alle Anforderungen hinwegbegiebt, die in Folge wissenschaftlichen Eindringens und des natürlichen Verlangens nach immer würdigerer, den Intentionen des Meisters gerechter werdenden Ausführung von Seite Einsichtsvoller erhoben werden. Merkwürdig ist und bleibt es, dass weder z. B. Rob. Franz' Bearbeitung in der Stadt, wo sie erschien, Berücksichtigung findet, noch irgend ein anderer wohlgemeinter Vorschlag auf fruchtbaren Boden fällt. Man huldigt offenbar dem Grundsatz: »Ist es bisher so gegangen, so kann es auch ferner so gehen.« Solche Grundsätze haben sich aber allezeit als geisttödtend erwiesen und sollten von Künstlern, die an der Leitung Theil nehmen, nicht adoptirt werden.

Mit den obigen Instituten ist das Bild des Leipziger Musiklebens, wir wissen es wohl, lange nicht erschöpfend ausgeführt. Leipzig besitzt noch einen Dilettanten-Orchester-Verein, dann zahlreiche gemischte und Männergesangvereine. Da aber der Natur dieser Institutionen nach ein künstlerischer Maassstab an dieselben nicht angelegt werden kann (hiervon wäre allerdings das Institut der »Pauliner« auszunehmen, welches aber jährlich nur eine öffentliche Production veranstaltet), so kommt es diesen Blättern nicht zu, ihre Thätigkeit kritisch zu beleuchten. Sie haben auf den geschichtlichen Entwicklungsgang keinen Einfluss, vielmehr prägt sich derselbe in den öffentlichen grossen Instituten aus, und diesen mussten wir hauptsächlich unsere Aufmerksamkeit zuwenden.

Ob nun obige Ansicht über das Leipziger öffentliche Musiktreiben die Zustimmung der gebildeten Musikwelt und die Bestätigung der Zukunft finden wird oder nicht, jedenfalls sind wir uns bewusst, in allen Fällen unsere wirkliche Ueberzeugung ausgesprochen zu haben, gleichviel ob dieselbe den Leitern angenehm oder unangenehm war. Vor Allem haben wir uns vor der Lobhudelei gehütet, die jetzt bei Vielen so beliebt ist, die uns aber als die verächtlichste Sorte von Kritik erscheint.

Das Leipziger Concertjahr 1867/68.

I. Gewandhaus.

Zwanzig Abonnement-Concerte. Symphonien: Beethoven Nr. 3, 4, 5, 7, 8 und 9; Haydn G; Mendelssohn A; Mozart C (mit Fuge), G-moll; Reinecke A; Rietz Es; Schubert C; Schumann B, C, D-moll; Spohr C-moll. — Ouvertüren: Beethoven »Coriolan«, Festouvertüre Op. 124; Bennett »Najaden«; Catel »Semiramis«; Cherubini »Anacreon«, »Abencerragen«; Hauptmann »Mathilde« (neu); Hornemann »Aladdin« (neu); Mendelssohn »Hebriden«, »Athalia«; Mozart »Zauberflöte«; Raff »Ein' feste Burg« (neu); Rietz Concertouvertüre; Schumann »Genoveva«, »Manfred«; Sullivan »*In memoriam*« (neu); Weber »Euryanthe«. — Andere Orchesterwerke: S. Bach Toccata (instrumentirt von Esser); Beethoven Stücke aus Prometheus, Musik zu Egmont; Grimm Suite in Canon-

Digitized by Google

form; Lachner Suite Nr. 4; Reinecke Entr'act aus »König Manfred«; Schubert Symphoniesätze in H-moll. — Werke für Chor und Orchester: Beethoven Chöre aus den Ruinen von Athen, Theile der *Missa solemnis;* Gade Erlkönig's Tochter, Frühlingsphantasie; Hauptmann *Salvum fac regem*, *Salve regina*, Abendlied, Trauungslied; Hiller »*Ver sacrum*«, drei Lieder für Sopran-Solo und Männerchor; Mendelssohn Finale aus Loreley, 98. Psalm, Chor aus »Paulus«; Mozart *Ave verum*. — Arien u. dergl. von Berlioz (aus den Sommernächten), Boieldieu, Gluck (2), Händel, Mendelssohn (2), Mozart (7), Reinecke (2), Spohr, Wagner, Weber (2). — Lieder von Franz, Mendelssohn, Schubert (13), Schumann (5), Weber. — Concerte und Concertstücke für Pianoforte von Beethoven (Chor-Phantasie), Henselt, Reinecke, Rubinstein, Schumann. Clavierstücke von Alkan, S. Bach, Beethoven, Chopin, Händel, Henselt, Jaell, Liszt, Mendelssohn, Mozart, Rubinstein und Scarlatti. Concerte und Concertstücke für Violine von S. Bach, Beethoven, Dupuis, Mendelssohn, Molique, Mozart, Rode, Spohr, Vieuxtemps, Viotti. Violinstücke von David, Händel, Laub, Nardini, Tartini, Wieniawski. Violoncell-Concerte von Goltermann und Romberg. Violoncellstück von Mozart.

Acht Abendunterhaltungen für Kammermusik. Streichquartette: Beethoven C, F Op. 135, B Op. 130, A-moll Op. 132; Cherubini D-moll; Dittersdorf Es; Haydn B, C; Richter E-moll. Streichquintette: Mozart D; Schubert C. Sonaten für Clavier: Beethoven E-moll. Claviertrios: Beethoven B Op. 97; Haydn G; Schumann D-moll. Clavierquartette: Mendelssohn H-moll; Mozart (mit Blasinstrumenten), Schubert (»Forellen«-), Schumann Es. — Sonate für Violine von Nardini. Concert für Oboe von Händel. Romanze für Oboe und Clavier von Schumann. Serenaden: Beethoven Op. 25 und Septett. Divertimento von Mozart. Nonett von Spohr. Variationen für 2 Claviere von Schumann; für Clavier und Violoncell von Beethoven.

Als **Solisten** liessen sich in den Abonnement-Concerten hören:*) Clavier: Fräul. Marstrand, die Herren Barth, Jaell, Reinecke, Rubinstein, Tausig. Violine: Frau Neruda-Normann, die Herren David, Deecke, Dupuis, Laub, Lauterbach, Röntgen, Straus, Walter, Wieniawski. Viola Herr David. Violoncell: die Herren Bennat und Hegar. Gesang: die Damen Blume, Börs, Borré, Bürde-Ney, v. Garay-Lichtmay, Hüfner-Harken, Jauner-Krall, Magnus, Peschka-Leutner, Reiter, Seehofer, Thomae; die Herren Hill, Rebling, Stockhausen, Wallenreiter und das schwedische Sängerquartett.

II. Musikverein Euterpe.

Zehn Abonnement-Concerte. Symphonien: Beethoven A, Es, C-moll; Lassen D (neu); Jadassohn C; Volkmann B (neu); Schumann B, D-moll; Haydn G; Schubert C. — Ouvertüren: Volkmann Festouvertüre; Büchner »Wallenstein«; Reinecke »Dame Kobold«; Wagner »Faust«; Weber »Freischütz«; Beethoven »Leonore III«. — Anderweitige Orchesterwerke: Mozart Maurerische Trauermusik; Wagner Vorspiel und Entr'act aus »Lohngrin«; Liszt »Orpheus«. — Werke für Chor mit und ohne Orchester: Gluck, Erster Act aus »Alceste«; Richter, Trauerchor; Hauptmann, Stücke aus der G moll-Messe; Cherubini, Chor aus *Blanche de Provence*. — Concerte, Concertstücke u. dgl. für Pianoforte von Hiller und Thern. Für Violine von Ernst, Bazzini, Händel, Spohr, Reményi, Paganini, Molique, Auer. Für Violoncell von Molique. — Gesangstücke: Volkmann, »Sappho«; Liszt, 23. Psalm; Mozart, Concertarie; Weber, Arie aus Freischütz; Berlioz, Duett; Lieder von Schumann, Schubert, Mendelssohn.

Als **Solisten** liessen sich hören: Gesang: Frl. Spohr, Frl. Priwe, Frau Soltans. Violine: die Herren Wünsch, Heckmann, Reményi, Auer. Violoncell: Herr Goltermann. Clavier: Frl. Skiwa, Gebrüder Thern, Frl. Dittrich.

III. Riedel'scher Verein.

Vier Kirchen-Concerte. Werke für Chor, Soli und Orchester: S. Bach, Trauer-Ode, Cantate »Ach wie nichtig«; Kiel, »*Missa solemnis*« (neu und wiederholt); Liszt, »Die heilige Elisabeth«. — Chöre a capella und Sologesänge: Allegri, »*Miserere*«; Clari, 13. Psalm; Richter, 50. Psalm; Brahms, geistlicher Chorgesang; Volkmann, desgl.; Stade, religiöser Gesang für Tenor und Orgel; Liszt, »Die Seligkeiten«; Hauptmann, Trauungslied. — Orgelstücke von S. Bach.

IV. Singacademie.

Zwei Kirchenconcerte. Oratorien: »Samson« von Händel. Chöre von Lotti, Mendelssohn, Jadassohn, Hauptmann. Arie von Händel. Orgelstücke von S. Bach, Schumann und Mendelssohn.

V. Einzelne Concerte

haben gegeben:

Frau Schumann und Herr Stockhausen (gemeinschaftlich).
Herr von Adelburg, Componist.
Herr Nessler, Componist.
Comité für die Freiligrath-Dotation.
Herr Rubinstein.
Das Florentiner Quartett.
Herr Nabich, Posaunist.
Frl. Skiwa, Pianistin.
Herr Reményi, Violinist.
Der Gesangverein »Paulus«.
Der Gesangverein »Ossian«.
Der Orchester-Pensionsfonds-Verein.
Die Gesangvereine Arion und Paulus (gemeinschaftlich).
Das Concert-Comité für die hiesigen Armen.
Der Orchester-Witwenfonds-Verein.

Recensionen.

Orgel-Musik.

1) Heinr. Bernh. Stade, Stadtcantor und Organist zu Arnstadt in Thüringen. Variationen über ein Originalthema für die Orgel. Op. 3. Leipzig, C. F. W. Siegel. Pr. 12½ Ngr.

C. P. Das Thema dieser Variationen ist eine einfache, ansprechende Melodie in B-dur, nicht gerade durch Originalität hervorstechend, doch auch nicht trivial; es wäre leicht, ihr einen Text zu unterlegen, und was hier (ähnlich wie bei einem Fugenthema, nur in ganz andrer Form) eine Hauptsache ist, gerade recht, um mit Freiheit varirt zu werden. Die erste Variation lässt die Melodie in der Oberstimme ungeändert, nur mit einigen Verzierungen wiederkehren, während die Mittelstimmen, abwechselnd mit dem Pedal, einen laufenden Bass in Achteln dazu machen; die zweite Variation bewegt sich in Triolen, die, durch alle Stimmen gehend, auch die Melodie in der Oberstimme aus ihrer behaglichen Ruhe heraus zur Theilnahme am muntern Spiel verlocken; in der dritten übernimmt die linke Hand, so zu sagen als Tenor, den *Cantus firmus*, während die rechte Hand zweistimmig mit dem Pedal ein Trio in bewegten Figuren ausführt. Die vierte Variation in B-moll, *Adagio*, ist ein schöner, vierstimmiger Satz für sanfte Labialstimmen, zuletzt überleitend in die brillante Schlussvariation,

---

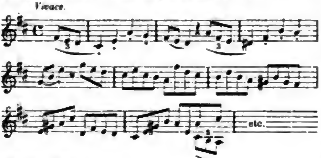
*) Das Verzeichniss macht keinen Anspruch auf Vollständigkeit.

Digitized by Google

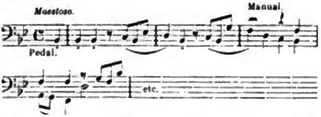
in welcher die Melodie in vollen Accorden von kräftigen Octavengängen im Bass (zuerst Manual, dann Pedal) begleitet wird; nachdem das Thema noch einmal *piano* in neuer Harmonisirung erschienen ist, folgt ein rascher Schluss, in welchem während der halben Noten des Manuals das Pedal noch in Achteln fortarbeitet bis zum letzten Dreiklang. Was uns an dem ganzen Werkchen allein nicht recht zusagen will, ist die Einleitung, die zwar kunstreich canonisch angelegt und durchgeführt ist, aber als blosse Einleitung etwas zu anspruchsvoll auftritt und den Hörer zu lange hinhält, ehe das Thema der Variationen erscheint. Wir denken uns solch eine Einleitung auch in mehr organischem Zusammenhang mit dem erst folgenden Hauptsatz, der denn auch melodisch irgendwie vorbereitet und vorangedeutet werden müsste. Diese Einleitung wäre für sich als selbständiges Orgelstück (natürlich dann mit anderm Schluss) nicht anzufechten, aber man sieht nicht recht ein, was es gerade hier zu thun hat.

2) J. G. Töpfer, Zwanzig Fugen für die Orgel. Erstes Heft. Preis für jedes Heft 17½ Ngr. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann.

Dieses erste Heft enthält fünf Fugen in F-dur, D-dur, H-moll, B-dur und E-moll; alle von mässiger Länge, die Themen gut erfunden, namentlich gefällt uns das zweite:



und das vierte:



Das sind Themen, die den Zuhörer augenblicklich fesseln und, weil sie schon an sich melodischen und rhythmischen Werth haben, ihn nicht nur um so begieriger auf die Durchführung horchen lassen, sondern ihm diese auch um so klarer und musikalisch genussreicher machen. In letzter Hinsicht möchten wir überhaupt der vierten Fuge den Preis zuerkennen; von Takt 36 an sind die Gänge aus der Tiefe des Pedals herauf und von Takt 42 an wieder abwärts wirklich prachtvoll, und das Instrument kann vollends bis zum Schluss seine ganze Macht und Majestät entfalten. Kunstreicher ausgedacht ist wohl die Nr. 3, allein das Thema:

in welchem schon das Anfangen in der Sext auch für die Durchführung mehr Schwierigkeiten zur Folge hat, ist von der Art, dass dem Zuhörer wohl erst bei öfterm Hören das Ganze den beabsichtigten Eindruck macht.

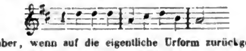
3) Chr. Fink, Vier Choralvorspiele als Trios für die Orgel. Op. 32. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. Pr. 15 Ngr.

Es sind die vier Choräle: »Freu' dich sehr o meine Seele«, »Ich will dich lieben meine Stärke«, »Allein Gott in der Höh' sei Ehr'« und »Jesu meine Freude«. In Nr. 1 liegt der *Cantus firmus* in der Oberstimme, in Nr. 2 und 4 in der Mittelstimme, in Nr. 3 im Bass. In den beiden letzten Nummern hat der Componist den Grundgedanken des Präludiums, d. h. der den Choral begleitenden und umspielenden Stimmen aus dem Choral selbst entlehnt, in den beiden andern ihn frei erfunden. Die Arbeit ist durchaus solid, der *Cantus firmus* nirgends durch seine Umgebung zugedeckt oder erdrückt; höchstens von Nr. 3 (eine Art von *Siciliano*) könnte man sagen, es werde die Melodie in solcher Pedaltiefe wenigstens der Gemeinde nicht so deutlich hörbar sein, wie dies doch zum Zweck eines auf einen bestimmten Choral dienenden Vorspiels erforderlich scheint; jedoch gilt dies eigentlich von jeder Behandlung der Art, wenn die Melodie im Bass liegt, und bei einem so sehr bekannten Choral ist dies auch weniger nachtheilig. Die frischeste und kräftigste Conception zeigt Nr. 2.

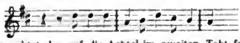
4) C. Fink, Phantasie über Luther's Choral: »Ein' feste Burg« für die Orgel. Op. 23. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. Pr. 17½ Ngr.

Ein in reicher Harmonisirung und mannigfachster Modulation dahingehendes Stück von heroischem Charakter; wären die Mittel der Tonkunst zur Verwerthung solch einer Kraftmelodie nicht unerschöpflich, so müsste man sagen, der Autor habe alles erschöpft, was sich mit diesem Choral (d. h. eigentlich nur mit der ersten Zeile — die zweite tritt erst am Schluss erkennbar hervor) durch Imitation, canonische Arbeit, Verbindung mit andern Tonreihen, Verkürzung, Engführung u. s. w. vornehmen lässt. Einigermaassen gegen unsern Geschmack ist es, dass der Componist die Luthermelodie in derjenigen Form gegeben und zu Grunde gelegt hat, die uns als eine Abschwächung erscheint und vollends durch Meyerbeer unangenehm geworden ist; er schreibt nämlich

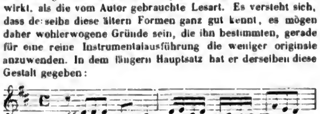
während die weit kräftigere, ältere Form diese ist:



oder aber, wenn auf die eigentliche Urform zurückgegangen werden wollte, die Zeile so lauten müsste:



was ungeachtet der auf die Achtel im zweiten Takt fallenden Töne ein ganz anderes Tonbild giebt und musikalisch anders wirkt, als die vom Autor gebrauchte Lesart. Es versteht sich, dass derselbe diese ältern Formen ganz gut kennt, es mögen daher wohlerwogene Gründe sein, die ihn bestimmten, gerade für eine reine Instrumentalausführung die weniger originale anzuwenden. In dem längern Hauptsatz hat er derselben diese Gestalt gegeben:



Digitized by Google

Diese freie Gestaltung mittelst der Sechszehntel im zweiten Takt erkennen wir natürlich als vollkommen berechtigt an, da hierdurch ein für die weitere Ausführung höchst brauchbares Element der Bewegung gewonnen wurde.

Uebersicht neu erschienener Musikwerke.

Unser Novitätentisch ist diesmal mit zum Theil in jedem Sinne recht schwerwiegenden Musikalien belastet, so dass es bei ziemlichem Rückstand noch unerledigter Referenda kaum möglich scheint, alle bald und gründlich zu besprechen, um so weniger, als viele derselben eine solche Besprechung gerade erheischen. Wir führen daher nach unserer Gewohnheit den ganzen Reichthum unsern Lesern erst einmal in übersichtlicher Zusammenstellung vor, laden sie aber aus- und nachdrücklich ein, mit den besonders hervorgehobenen alten und neuen Werken sich einstweilen selbst bekannt zu machen.

I. Neue oder erste Ausgaben älterer Werke.

Der 16. Jahrgang der Bach-Gesellschaft enthält 10 bisher ungedruckte Kirchen-Cantaten des Meisters, deren auch nur oberflächliche Bekanntschaft zu machen selbst einem geübten Partiturleser ein tüchtiges Stück Arbeit bietet, das freilich für den Freund Bach'scher Musik zugleich eine Quelle hohen Genusses und beständiger Ueberraschungen wird, denn der alte Sebastian ist kein Arbeiter nach der Schablone, sondern beständig zu den originellsten Behandlungsweisen und zu immer neuen Combinationen gedrängt gewesen, worüber genauere Mittheilung unumgänglich ist. Für heute melden wir nur die Namen oder Anfangstexte der zehn neuen Cantaten (Nr. 61—70 der ganzen Cantaten-Sammlung): »Nun komm, der Heiden Heiland« (am ersten Advent) in zwei verschiedenen Compositionen, deren erste in das Jahr 1714 fällt. »Christen, ätzet diesen Tag in Metall und Marmorsteine« (am ersten Weihnachtsfesttag). »Sehet, welch' eine Liebe hat uns der Vater erzeiget« (am dritten Weihnachtsfesttag). »Sie werden aus Saba Alle kommen« (zum Fest der heiligen drei Könige). »Erfreut euch ihr Herzen« (am zweiten Osterfesttag). »Halt im Gedächtniss Jesum Christ« (am Sonntag Quasimodogeniti). »Also hat Gott die Welt geliebet« (am zweiten Pfingstfesttag). »Lobe den Herrn meine Seele« (am 12. Sonntag nach Trinitatis). »Wachet, betet, seid bereit allezeit« (am 26. Sonntag nach Trinitatis).

Die Ausgabe der Clavierauszüge und Chorstimmen von Händel's Oratorien und Cantaten, welche, conform mit der Ausgabe der Deutschen Händelgesellschaft, bei J. Rieter-Biedermann erscheint, bringt nun auch den »Saul«, »Athalia« und das Pastoral: »Acis und Galatea« (Preis des Clavierauszugs je 22½ Ngr.). *) Bei der Wichtigkeit dieser Ausgabe für alle Chorvereine, die Händel in möglichst getreuer Gestalt geben wollen, bedarf es hier wohl kaum einer besondern Empfehlung der ebenso schönen wie billigen Ausgabe.

Die Partitur-Ausgabe Haydn'scher Symphonien, und zwar solcher, die entweder noch gar nicht erschienen sind oder nur in alten, z. Th. vergriffenen Ausgaben existiren, ebenfalls im Verlag von J. Rieter-Biedermann, bringt nun als zweite derselben die sogenannte Oxford-Symphonie (so genannt, weil Haydn sie bei Gelegenheit seiner Promotion in Oxford aufgeführt hat). Ein Vorwort des Herausgebers, Hrn. Wüllner, belehrt über das Schicksal dieser Symphonie in frühern sehr fehlerhaften Ausgaben und über die schwierige Arbeit, welche die Herstellung der ächten Lesart bereitete.

Weiter gedenken wir mit besonderer Freude der schönen neuen Partitur des »Idomeneo« von Mozart, welche als erste der von Breitkopf u. Härtel zu edirenden Partituren erschienen ist. Wie würde der Meister selbst sich freuen, könnte er sein Werk in so reinlicher, netter, seinem eigenen Wesen so vollständig entsprechender Gestalt gedruckt vor sich sehen! Der Herausgeber, Jul. Rietz, der seit langen Jahren Gelegenheit gehabt hat, die Mozart'schen Partituren in allen möglichen Verstümmelungen zu sehen, zu corrigiren, von Neuem auf Fehler zu stossen, war ganz der rechte Mann für diese Arbeit, die er sicherlich mit der grössten Gewissenhaftigkeit gemacht. Sehr lobenswerth ist, dass auch den Texten hier grosse Sorgfalt zugewendet und namentlich bei den deutschen Texten auf guten Geschmack gehalten und dieselben mit der musikalischen Form in Einklang gebracht sind. Ein 11 grosse Quartseiten einnehmendes Vorwort von Rietz giebt Aufschluss über alle in die obigen Punkte einschlagenden Fragen; den besten Aufschluss wird dem Musiker aber in fraglichen Fällen diese Partitur selber geben.

Ein verhältnissmässig sehr kleines Unternehmen ist dagegen die Herausgabe »Ausgewählter Psalmen in grossentheils neuer Uebersetzung mit den Tonsätzen Claude Goudimels« (1510—1572) durch die Herren Prof. Riggenbach und Organist Löw in Basel, 1869 (Verlag von F. Schneider daselbst). Es liegt hier eben keine philologische Restaurationsarbeit vor, sondern vielmehr eine Bearbeitung für praktischen Gebrauch, da die Melodien aus dem Tenor in den Sopran verlegt worden sind.

Die Breitkopf und Härtel'sche Sammlung alter Clavierstücke, betitelt »Alte Meister«, redigirt von E. Pauer, von der wir zuerst in Nr. 16 dieses Jahrgangs sprachen, ist mittlerweile um 3 Hefte reicher geworden. — Neu war uns eine aus derselben Handlung hervorgegangene Sammlung S. Bach'scher Clavierwerke mit Fingersatz und Vortragszeichen zum Gebrauch im Conservatorium der Musik zu Leipzig versehen von Carl Reinecke. Der vorliegende zweite Band enthält in sechs Heften die sechs »Englischen Suiten«. Das genannte Werk existirt unsers Wissens schon in solch einer Ausgabe; man darf also schliessen, dass Fingersatz und Auffassungsweise hier die Frucht selbständigen Nachdenkens sind, und wir zweifeln nicht, dass für den Lernenden auch Reinecke's Erfahrungen nutzbringend sein werden, wenn wir andererseits für den Musiker jene Ausgaben vorziehen, wo blos Bach'sche Vortragszeichen stehen oder *tabula rasa* gelassen ist. — Die ebenfalls in derselben Verlagshandlung erscheinende Ausgabe Franz Schubert'scher Lieder ist ausser mit den kürzlich viel besprochenen Müller-Liedern jetzt auch mit der »Winterreise« bereichert. (Schwanengesang und zwei Bände vermischte Lieder erscheinen demnächst.) Die Ausgabe der Clavierstücke ist um zwei Hefte vierhändiger (Sonate Op. 30 in B und *Andantino varié* Op. 84) und um ein Heft zweihändiger (*Valses nobles* Op. 77) Stücke vermehrt. — Von Chopin brachte dieselbe Officin sämmtliche Walzer und jetzt auch die Nocturnes (18) in je einem rothcartonnirten Heft (Pr. 1 Thlr. 10 Ngr. netto). Es ist in der (wir wissen nicht ob ganz completten) zweiten Sammlung manches Stück, das weniger gekannt und gespielt ist als es verdient, und daher viele Clavierspieler als Novität anmuthen wird.

Berichte.

Wien. ✕ Das vierte Gesellschaftsconcert hat am 22. März unter grossem Andrang des von nahe und fern herbeigeströmten Publicums stattgefunden. Nachdem Professor Epstein das hier selten gehörte Clavierconcert von Beethoven in C (Op. 15) geschmackvoll und mit gewohnter Sauberkeit in der Ausführung vorgetragen, und der »Singverein« zwei Volkslieder »Murray's Ermordung« (schottisch) und »Im Maien« (deutsches Lied) gesungen hatte, von welchen namentlich das letztere durchgriff, ertönten die ersten geheimnissvollen Klänge der neunten Symphonie, deren Ausführung nebst jener, die im Jahr 1859 in der Schillerwoche stattfand, im grossen Ganzen wohl die vorzüglichste war, die man jemals hier gehört hat. Ein Phalanx von über 126 Instrumentalisten arbeitete unter Herbeck's befeuernder Direction im Orchester, die Massen des gut eingeschulten Singvereins bewältigten ohne ersichtliche Anstrengung ihre hier und da etwas schwierige Aufgabe, und an der Spitze der Solisten (Walter, Bignio und Frau Laeder) drang Frau Wilt mit ihrem hohen Sopran und ihrer glockenreinen Intonation siegreich durch. Das Publicum harrte in athemloser Spannung bis zu Ende aus, der Erfolg war ein gewaltiger, und der Dirigent, welcher auf das Einstudiren des grossen Werks alle ihm zu Gebote stehende Sorgfalt und Energie verwendet hatte, wurde am Schluss ein halb Dutzend Mal gerufen.

Ein zweites, recht gelungenes Concert war jenes des Männergesangvereins. Von den dreizehn darin vorgetragenen Stücken (die Chöre bestanden aus durchweg bekannten und beliebten Programmnummern) ernteten insbesondere »Gondelfahrer« und »Dörfchen« von Schubert, der Matrosenchor aus dem fliegenden Holländer und Schumann's Zigeunerleben, dann desselben »Träumerei«, von Herbeck in reizender Weise für kleines Orchester eingerichtet, lebhaften Beifall. Die Ausführung seitens des Vereins und der sonst noch Mitwirkenden liess nichts zu wünschen übrig.

Das Florentiner Quartett ist von dem nach Pesth unternommenen Ausflug, der von den glänzendsten Resultaten begleitet war, wieder hierher zurückgekehrt und hat sein neuntes Concert (G moll-Quartett von Haydn, C-dur (Op. 59) von Beethoven und drei einzelne Sätze aus Streichquartetten von Schumann, Haydn und Fesca) bei abermals vollem Haus gegeben. Das zehnte Concert ist vorläufig als Abschiedsconcert angekündigt. — Als eminenter Virtuose auf dem Cello zeigte sich Herr Davidoff am 21. März in dem freilich nur schwach besuchten Musikvereinssaal, wo er unter stürmischem Beifall ein Concert von Goltermann, Souvenir von Spaa von Servais, arrangirte Stücke von Chopin und Mendelssohn und des Letzteren Duo für Clavier und Cello mit den Variationen (der Cla-

---

*) Früher erschienen sind: Judas Maccabäus, Israel in Egypten, Cäcilien-Ode.

Digitized by Google

vierpart von Epstein gespielt) vortrug. Frl. Jasmonde Uhrich sang Arien und Lieder und fand damit ungleich mehr und verdiente Anerkennung, als dies mit dem Vortrag der Mozart'schen Arie im philharmonischen Concert der Fall war. — Neben diesen bedeutenderen Productionen gingen zwei musikalisch-declamatorische Wohlthätigkeits-Academien im Hofoperntheater her, die aber, abgesehen von der grossen Leonoren-Ouvertüre und dem Fragment des Drama »Esther« von Grillparzer nichts Bemerkenswerthes boten; ferner die Concerte der Pianistin Frl. Mehlig, welche bei aller Anerkennung ihres tüchtigen Könnens keinen tiefergreifenden Eindruck auszuüben vermochte, und der Violinisten Benno Walter aus München, dessen technische Gewandtheit immer mehr Anerkennung findet, sowie des jungen Brodsky, eines Schülers von J. Hellmesberger.

Im Hofoperntheater haben an zwei Tagen nach einander rührende Abschiedsscenen mit obligaten Blumenspenden, Geschenküberreichen, Hervorrufen, Abschiedsreden u. s. w. stattgefunden. Am 28. März sagte Herr Erl als »Robert der Teufel« dem Hofoperntheater, welchem er seit 1838 als bewährtes Mitglied angehört hatte, für immer Lebewohl.

Der Tonkünstlerverein »Haydn« hat sich heuer wieder für die »Jahreszeiten« entschieden, welche in der Charwoche im Burgtheater zur Aufführung gelangten. — Die beiden Zöglings-Productionen finden zu Anfang und Ende April statt. — Für den Bau des neuen Musikvereinsgebäudes sind von den in Aussicht genommenen 48 Stiftern vorläufig 34 gewonnen. Die Einladungen zu den Gründer-Beiträgen von 100 fl. sind nach allen Seiten hin bereits versendet. Die Angelegenheit scheint einen günstigen Verlauf zu nehmen.

Hamburg. —*e*. Die Herren Brahms und Stockhausen gaben am 11. März ein ungemein stark besuchtes Concert. Herr Brahms excellirte besonders im Vortrag der herrlichen C dur-Phantasie von Schumann, ebenfalls verdient die Wiedergabe der Phantasie in G-moll von Beethoven volle Anerkennung. Bach's Phantasie in G-dur (ursprünglich für Orgel) erschien durch den zu starken Pedalgebrauch unruhig und namentlich beim Schluss unsauber. Von seinen Compositionen gab Brahms das 2. Heft seiner Paganini-Variationen. Wenn die Technik bei diesem hochbegabten Künstler auch durchaus nicht brillant zu nennen ist, muss doch sein stets geistreiches Spiel die grösste Begeisterung hervorrufen. — Der Sänger aller Sänger Stockhausen trug ausser zwei Liedern von Brahms noch Lieder von Schumann und eine Arie von Nicolo Isouard in gewohnter Vortrefflichkeit vor, denen sich auf wiederholten Hervorruf noch deutsche Volkslieder anschlossen.

Im 169.(?) philharmonischen Concert hörten wir die Frl. F. und O. Friese aus Berlin. Das Geigenspiel des Fräul. Franziska Friese ist höchst achtbar und anerkennenswerth; vom Concert in A-moll von Viotti gelang ihr das Andante recht gut, die andern Sätze erschienen dagegen stellenweis unruhig. Fräul. Ottilie Friese spielte das Concertstück von Weber ganz dilettantenhaft. Das von beiden Damen gespielte H moll-Rondo von Schubert war gleichfalls mangelhaft. — Fräul. Therese Seehofer aus Wien sang ausser Liedern von Beethoven und Schubert noch eine Arie aus Spohr's Faust, und auf Hervorruf eine Cavatine aus Mozart's Figaro. Ihre Stimmmittel sind allerdings bedeutend, allein dem Vortrag geht oft die natürliche Einfachheit ab. — Das Orchester unter Leitung des Hrn. v. Bernuth gab Beethoven's Egmont-Ouvertüre und Symphonie Nr. 40 C-dur von Mozart, namentlich die Ouvertüre besonders gut.

Herrn v. Bernuth's zweites Symphonie-Concert am 20. März brachte ein gleich interessantes Programm wie das erste. Militär-Symphonie von Haydn, D moll-Concert für Streichorchester und Oboen von Händel, Maurerische Trauermusik von Mozart, Entr'acte aus Rosamunde von Schubert und die 8. Symphonie von Beethoven. Die Ausführung war im Allgemeinen lobenswerth, wenngleich auch einzelne Unebenheiten vorkamen. Das musikalische Publicum unserer Stadt ist Herrn v. Bernuth zu grösstem Dank für derartige Aufführungen verpflichtet. — Im April soll vielleicht noch ein drittes Symphonie-Concert stattfinden.

In der vierten Kammermusik-Unterhaltung der philharmonischen Concertgesellschaft wurde ein Quintett für Pianoforte und Streichinstrumente von Hermann Grädener (Sohn), Manuscript, von den Herren Auer, Brandt, Beer, Gowa und Kleinmichel vorgetragen. Dies Werk ist die Arbeit eines Anfängers und zeugt von vielem Talent und gediegenem Streben. Die andern Vorträge waren Streichquartette von Haydn und Cherubini.

Das Quartett Auer-Müller gab am 24. und 29. März zwei Quartett-Abende und brachte nachstehende Werke zu Gehör Erster Abend: Quartett in D von Haydn, C-dur von Mozart, E-moll von Beethoven und Serenade C von Haydn. — Zweiter Abend: Quartett F-dur von Beethoven Op. 59, Es-dur von Mendelssohn, D-moll von Schubert und auf Wunsch nochmals die kleine Serenade von Haydn. Herr Auer spielte namentlich die Quartette von Schubert und Mendelssohn ausgezeichnet; von den andern Mitspielenden verdient der Cellist besonderes Lob. Das Ensemble war meistens sehr gut, hingegen die Auffassung mancher Sätze, z. B. bei Beethoven, nicht immer zu billigen.

Herr Tausig gab am 27. März sein zweites und letztes Concert. Beethoven's Esdur-Concert, unter Leitung des Herrn Grädener, machte den Anfang. Hieran schlossen sich: G moll-Suite von Händel, Allegro von Scarlatti, diverse kleine Pièces von Chopin, und als Schlussvortrag Don Juan-Phantasie von Liszt. — Das Concert von Beethoven konnte nur nach technischer Seite hin befriedigen, Händel's Suite gab Herr Tausig im Ganzen gediegen, der Allegro-Satz von Scarlatti hat in Hrn. Tausig's concertmässiger Bearbeitung seine einfache Ursprünglichkeit verloren, und wurde zu einem colossal-schwierigen Concertstück, die Compositionen von Chopin und die Don Juan-Phantasie von Liszt waren der Glanzpunkt seiner diesmaligen Vorträge, nur wäre es bei Weitem besser gewesen, statt der entsetzlichen Phantasie von Liszt etwas Anziehenderes gewählt zu haben, da man hier nachgerade derartiger Machwerke überdrüssig ist.

Herr A. von Dommer verlässt uns im April. Es ist dies für Hamburg in musikalischer Beziehung ein wahrer Verlust, da Herr v. Dommer auf unsere musikalischen Zustände durch seine 3jährige Wirksamkeit als vollkommen unparteiischer Kritiker grossen Einfluss ausgeübt hat.

Wachtel gastirt jetzt hier; die andern Mitglieder der Oper leisten jedoch so Ungenugendes, dass man selten eine Oper gut zu hören bekommt.

Feuilleton.

Kurze Nachrichten.

Die diesjährigen drei Concerte des Prager Conservatoriums fanden am 8. und 15. März und 2. April statt und brachten folgende Werke: I. Symphonie in B von Haydn, Mirjam's Siegesgesang von Schubert mit Instrumentirung von Naret-Koning, Concert in G-moll von Händel, Ouverture zu »Joseph« von Mehul. II. Symphonie in B von Volkmann, Schön Ellen von M. Bruch, Entr'act zu König Manfred von Reinecke, Ouvertüre in C von Mendelssohn. III. Symphonie in B von Schumann, Zwei Fragmente aus einem Oratorium »Das Labyrinth der Welt« von Jos. Krejči (Director des Conservatoriums), Clavierconcert in D-moll von Mozart, Entr'act zu »Rosamunde« von Schubert, Zwei Clavierstücke von Händel und Mendelssohn, Scene aus der Frithjof-Sage von Bruch. Ouverture zu König Manfred von Reinecke.

In Bonn wurde am 26. März die Johannespassion von Bach aufgeführt. Die Soli sangen Frl. Mann und Frl. Schrack aus Bonn, Herr v. Bongardz aus Cöln und Herr Wagner vom Cölner Stadttheater; Letzterer hatte die Rolle des Evangelisten.

Der Vorstand der Musikschule in Frankfurt a. M. hat einen Jahresbericht ausgegeben, dem wir entnehmen, dass dem Institut im verflossenen Schuljahr 43 Zöglinge angehört haben.

In Nürnberg fand am 21. März durch den Emmerling'schen Oratorienverein eine Aufführung des »Paulus« von Mendelssohn statt, unter vorzüglicher Mitwirkung Hill's aus Frankfurt, dem in höchst anerkennenswerther Weise Frl. Hummler aus Bamberg, Frl. Emmerling und Herr Lenk, beide Mitglieder des Vereins, zur Seite standen. Der mit grosser Sorgfalt eingeübte Chor leistete an Kraft und Fülle, wie an feiner Nüancirung Vortreffliches. Es fand sich zu diesem Concert ein sehr zahlreiches Publicum nicht nur aus Nürnberg, sondern auch aus den benachbarten Städten Fürth, Erlangen etc. ein, so dass der grosse Rathhaussaal überfüllt war. Derselbe eignet sich nicht allein wegen seiner Grösse, sondern noch mehr wegen seiner seltenen Akustik ganz besonders zu derartigen Aufführungen. (Sig.)

In Cassel soll am 24. Juni ein »vollständiges Conservatorium der Musik« eröffnet werden.

In Pera (Constantinopel) hat sich ein Verein »*Orphéon, Société philharmonique*« gebildet, dessen Zweck Verbreitung classischer Musik und wissenschaftlicher Kenntnisse in dieser Kunst ist. Der Verein ist nach dem Muster vieler ältern deutschen Dilettanten-Vereine organisirt.

Die königl. schwedische Academie der Musik in Stockholm (deren Präsident gegenwärtig Prinz Oscar) hat Herrn Ferd. Hiller in Cöln zum Mitglied erwählt.

Digitized by Google

ANZEIGER.

[66] **Neue Musikalien**

aus dem Verlage von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

	Thlr.	Ngr.
***Bach, J. Seb.,* Ausgew. Stücke aus den Violin-Solo-Sonaten für das Pianoforte bearbeitet von Joachim Raff. Heft 2—4 . . . . . . à**	—	25
***Bergmann, Gust.,* Rufst du, mein Vaterland.** Hymne f. 1 Singstimme mit Pianofortebegleitung	—	5
***Haydn, Jos.,* Sinfonien** für Orchester revidirt von Franz Wüllner. Nr. 2. Gdur. (Oxford-Sinfonie.) Partitur	1	10
—— —— Orchesterstimmen	3	—
***Holstein, Frans von,* Op. 20. Sechs Lieder** für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte	—	25
***Mendelssohn Bartholdy, F.,* Op. 98. Nr. 2. Ave Maria** für Sopran-Solo und weiblichen Chor aus der unvollendeten Oper: Loreley. Partitur	—	15
—— —— Orchesterstimmen	—	15
—— —— Clavierauszug	—	15
—— —— Chorstimmen: Sopran I., II . . à	—	1½
—— Op. 103. **Trauermarsch.** Für Harmoniemusik. Partitur	—	15
—— —— Orchesterstimmen	1	—
—— —— Für grosses Orchester. Partitur . .	—	15
—— —— Orchesterstimmen	1	—
—— —— Arrang. für Pianoforte zu 4 Händen .	—	22½
—— —— Arrang. für Pianoforte zu 2 Händen .	—	15
—— Op. 105. **Sonate** in G moll für Pianoforte .	1	—
—— Op. 106. **Sonate** in B dur für Pianoforte .	1	—
***Meves, W.,* Op. 23. Sechs kleine leichte Duetten** für 2 Violinen	—	15
—— Op. 24. **Sechs leichte Duetten f. 2 Violinen.** Folge von Op. 23	—	25
***Mozart, W. A.,* Ausgewählte Arien und Cantaten.** Für Pianoforte zu 4 Händen bearbeitet von Carl Geissler. Heft 1, 2. . . . . . . à	—	15
***Schubert, Fr.,* Drei Clavierstücke.** Nr. 1. 2. 3 à	—	20
***Händel, G. F.,* Acis und Galathea.** Pastoral. Clavierauszug mit Text . . . . . . netto	—	22½
—— —— Chorstimmen. (S. A. T. I. u. II. B.) n. à	—	5
—— —— Textbuch . . . . netto	—	2
—— **Athalia.** Oratorium. Cl.-Ausz. mit Text. n.	—	22½
—— —— Chorstimmen. (S. A. T. B.) netto à	—	6
—— —— Textbuch . . . . netto	—	2
—— **Saul.** Oratorium. Cl.-Auszug mit Text n.	—	22½
—— —— Chorstimmen. (S. A. T. B.) netto à	—	7½
—— —— Textbuch . . . . netto	—	2

[67] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Fritz Spindler, Op. 136. **Sechs Sonaten** für Pianoforte zu vier Händen.

Nr. 1. Sonaten mit russischem Volkslied. 17½ Ngr.
- 2. Sonatine mit Serenade. 17½ Ngr.
- 3. Sonatine mit Jagdstück. 7½ Ngr.
- 4. Sonatine mit Sicilianischem Tanz. 17½ Ngr.
- 5. Passions-Sonatine. 22½ Ngr.
- 6. Zigeuner-Sonatine. 22½ Ngr.

[68] Verlag von

J. Rieter-Biedermann

in Leipzig und Winterthur.

JOH. SEBASTIAN BACH.

Sechs Fragmente

aus den Kirchen-Cantaten und Violin-Sonaten

für Pianoforte

übertragen von

Camille Saint-Saëns.

Complet 1 Thlr. 10 Ngr.

Einzeln:

Nr. 1. Ouverture aus der 29sten Kirchen-Cantate. 15 Ngr.
- 2. Adagio aus der 8ten Kirchen-Cantate. 15 Ngr.
- 3. Andantino aus der 8ten Kirchen-Cantate. 10 Ngr.
- 4. Gevotte aus der 2ten Violin-Sonate. 7½ Ngr.
- 5. Andante aus der 3ten Violin-Sonate. 7½ Ngr.
- 6. Presto aus der 35sten Kirchen-Cantate. 7½ Ngr.

Sechs Orgel-Sonaten

für Pianoforte und Violine

eingerichtet von

ERNST NAUMANN.

Nr. 1 in Esdur 25 Ngr. Nr. 2 in Cmoll 1 Thlr. Nr. 3 in Dmoll 25 Ngr. Nr. 4 in Emoll 25 Ngr. Nr. 5 in Cdur 1 Thlr. 7½ Ngr. Nr. 6 in Gdur 27½ Ngr.

[69] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Carl Reinecke.

Op. 59. **Fünf Gesänge** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Seinem Freunde *Richard Seel* gewidmet.) 1 Thlr.

Nr. 1. »Bei den Bienenkörben im Garten« von Otto Roquette.
- 2. O wie wunderschön ist die Frühlingszeit: »Wenn der Frühling auf die Berge steigt« von Fr. Bodenstedt.
- 3. Die Nachtigallen: »Möcht' wissen, was sie schlagen« von J. v. Eichendorff.
- 4. Wiegenlied der Trauernden »Schlaf, o schlaf mein Herzenskind« von Adolf Schults.
- 5. Abend: »Nun ist es stiller Abend wieder« von C. Siebel.

Op. 80. **Fünf Lieder** für gemischten Chor. (Dem Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien zugeeignet.)

Nr. 1. Volkslied: »Wem Gott ein braves Lieb bescheert« von Carl Simrock.
- 2. »Nun fangen die Weiden zu blühen an« von Friedr. Oser.
- 3. Abendlied: »Nun schlafen die Vöglein im Neste« von Friedr. Oser.
- 4. König Mai: »Die Vöglein prüfen die süssen, die silbernen Stimmen all'« von A. Schults.
- 5. Winter: »Sterbensmatt harrt am Baum das letzte Blatt« von Friedr. Oser.

Partitur und Stimmen 1 Thlr.
Stimmen einzeln à 5 Ngr.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 29. April 1868. **Nr. 18.** III. Jahrgang.

Inhalt: Das Oratorium als Kunstgattung. — Musikleben in Dresden. — Uebersicht neu erschienener Musikwerke. — Bericht aus Frankfurt a. M. — Feuilleton (Kurze Nachrichten. Zeitungsschau). — Anzeiger.

Das Oratorium als Kunstgattung.

Ph. S. Wenn wirklich, wie man sagt, alle Wahrheit einfach ist, und nur die Wege der Irrungen vielfältig sind, so darf wohl behauptet werden, dass für die Begriffsbestimmung des Oratoriums das Wahre noch nicht gefunden sei. Denn wer sich auf die Frage, was denn eigentlich ein Oratorium bedeute, eine bündige und klare Antwort ausbitten wollte, so etwa wie sie über die Oper zu geben Niemandem schwer fällt, der würde seinen Wunsch kaum befriedigt sehen. Man abstrahirt den Begriff desselben von einzelnen Hauptwerken, oder den Schöpfungen eines einzigen Meisters, und bleibt somit nicht selten an Aeusserlichem haften, erklärt wohl gar Mängel für charakteristische Merkmale und wird gegen andere Meister ungerecht; auch ist die Zahl derer noch keineswegs gering, welche das Oratorium in nothwendige Verbindung bringen mit Begriffen, die gar keine Kunstfactoren sind, der Kirche und biblischen Stoffen. Dagegen tritt dann wohl die Ansicht auf, das Oratorium sei überhaupt gar keine reine Gattung, sondern eine Art von Halbdrama, welches in der Oper erst seine Vollendung finde, wonach denn diese Form nur getrost in die historische Rumpelkammer geworfen werden könnte. Es ist also vielleicht nicht unangemessen, die Sache hier noch einmal zur Sprache zu bringen, in der Hoffnung, dass es gelingt, sie ihrer Erledigung einen Schritt näher zu führen.

Fürs erste ist zu constatiren, dass die ganze Schwierigkeit nur in dem Verhältniss zwischen Poesie und Musik beruhen kann. Denn über die einzelnen m u s i k a l i s c h e n Formen innerhalb des Oratoriums wird ja wohl Niemand im unklaren sein. Zugleich lässt sich aus diesem Umstand, verbunden mit der notorischen Unsicherheit, welche über die Bestimmung der Kunstform im Grossen und Ganzen herrscht, schon die Vermuthung schöpfen, man müsse bei dem Suchen nach einer passenden Definition von der poetischen Grundlage seinen Ausgangspunkt nehmen. Allein diese Vermuthung wird einer um so sorgfältigeren Begründung bedürfen, als ganz kürzlich von einem namhaften Musik-Gelehrten durchaus das Gegentheil behauptet worden ist.

Chrysander nämlich nimmt im dritten Band seiner Händelbiographie S. 83 ff. bei Gelegenheit des Israel in Aegypten Veranlassung, seine Ansichten über die Form des Oratoriums im Allgemeinen auseinanderzusetzen, die in ihren Hauptpunkten folgende sind: Das Oratorium beruhe weder auf der Sage, wie das Epos, noch auf Action, wie das Drama; es sei eben eine Grundform der Musik, und allein durch die vereinten Kräfte der Musik werde hier ein Ereigniss künstlerisch verkörpert. Die Tonkunst könne selbst unmittelbar aus dem Quell der Geschichte schöpfen und fasse alle Dichtung, sobald sie dieselbe benutze, nicht als Dichtung auf, sondern als Sprache, nicht als Kunst, sondern als Stoff. Daher sei das Oratorium Israel so wenig ein Epos, wie das Oratorium Saul ein Drama. Ueberhaupt fehle zwischen Dichtung und Musik jeder genetische Zusammenhang.

Damit wären denn allerdings die Schwierigkeiten gehoben — wenn nur nicht, mit Ausnahme einiger treffenden Nebenbemerkungen, die ganze dort ausgeführte Ansicht sich unhaltbar erwiese!

Um gleich den Hauptpunkt herauszugreifen, von dessen Stehen oder Fallen alles abhängt, dass nämlich die Musik alle Dichtung als Stoff auffasse, so ist in der That nicht begreiflich, wie der Verfasser das triviale Axiom hat ausser Acht lassen können, an welches zu erinnern wir fast Anstand nehmen, dass für jede Kunst nur das Stoff sein kann, woran sie ihrem Wesen nach gebunden ist, um in die Erscheinung zu treten. Für die Musik giebt es keinen Stoff weiter, als die Töne. Soll nun das Oratorium eine Grundform der Musik sein, und dieser allein hier alle künstlerische Gestaltung zufallen, so ist klar, dass die Sprache, weil sie sich für musikalische Bildungen nicht verwerthen lässt, in den künstlerischen Gestaltungsprocess auch nicht mit aufgehen kann, dass also ein Rest bleibt, und somit die Bildung eines geschlossenen Kunstwerks vereitelt ist. Denn dieses Residuum kann man keineswegs als werthlos bei Seite werfen — wozu macht man überhaupt Gesangs-

musik, die doch ohne Sprache nicht gedacht werden kann? — es ist vielmehr gerade dasjenige, wodurch wir das Ereigniss erfahren, um welches es sich handelt. Ebensowenig verstehen wir, wie man der Tonkunst gleich der Dichtung einen unmittelbaren Zugang zur Geschichte vindiciren kann; darnach müssten also geschichtliche Vorgänge auch durch blosse Instrumental-Musik darzustellen sein. Kurz, wir fahren so mit vollen Segeln dem verpönten Gebiet der Programmmusik zu, weil nach dieser Theorie nothwendig ein für das Verständniss des Kunstwerks Unentbehrliches neben dasselbe zu stehen kommt; und es hilft nichts, wenn Chrysander S. 85, Anmerkung, vor der Programmmusik warnen zu müssen glaubt, da die Consequenzen aus seinen eigenen Ansichten dahin führen. Ausserdem geräth er auch mit sich selbst in argen Widerspruch. Denn wenn wirklich jede Dichtung für die Musik nur Stoff wäre, so müsste es natürlich auch nur auf den Musiker ankommen, aus jeder beliebigen Dichtung im Verein mit seiner Musik ein vollendetes Kunstwerk zu machen. Genau dies leugnet aber Chrysander Bd. II, 316, bei Besprechung der Athalia, und da er es bei Händel leugnet, wird er auch wohl andere Tondichter eines solchen Kunststücks nicht für fähig halten. Auch dürften dann ja niemals aus dem Text Motive für die künstlerische Gestaltung abgeleitet werden, was doch Chrysander gerade beim Israel fortwährend thut, ja in dem mehr oder minder, wie sich solch eine Motivirung nachweisen lässt, ein Kriterium für den grössern oder geringern Werth des einzelnen Musikstücks sucht, S. 78.

Wenn also ein Verhältniss, wie das gewollte, unmöglich ist, so werden wir darauf zurückkommen müssen, dass der textliche Theil des Oratoriums der Musik gegenüber gleichfalls als Poesie, d. i. als Kunst aufzufassen sei. Denn das wird man wohl ohne Weiteres zugeben, dass nur aus Verbindung von Kunst und Kunst wiederum Kunst hervorgehen kann. Freilich befänden wir uns nun in grosser Verlegenheit, wenn in der That, wie Chrysander behauptet, zwischen Dichtung und Musik jeder genetische Zusammenhang fehlte. Dass in dieser Verbindung Poesie und Musik nicht gleichmässig und mit gleichen Kräften auf dasselbe Ziel hinarbeiten, ist ja auf den oberflächlichsten Blick klar. Aber auch wenn dies der Fall wäre, besässen wir doch für die Entstehung eines einheitlichen Kunstwerks darin keine genügende Erklärung. Denn es bliebe immer noch zu beweisen, dass dem so entstandenen Werk eine und dieselbe Anschauung der künstlerischen Phantasie zu Grunde läge.

Glücklicherweise aber verhält sich auch die Sache gerade umgekehrt. Bekanntlich erscheint die menschliche Phantasie nach den verschiedenen Arten des Naturschönen, welches sie in ihrer Weise nachschafft, in einer doppelten Thätigkeit. Findet sie ihr Naturschönes in der Welt der sichtbaren Gegenstände, so äussert sich ihre Thätigkeit in den Formen der bildenden Kunst; findet sie es in der unsichtbaren Gefühlswelt, so bedingt sie ein musikalisches Schaffen. Alles poetische Produciren aber beruht auf der Gesammtthätigkeit der Phantasie. Es ist kein dichterisches Erzeugniss denkbar, was nur bildend, keins, was nur empfindend wäre; die Dichtkunst hat bildende Kunst und Musik in eine höhere Einheit aufgelöst. Tritt also jetzt eine dieser beiden Künste in eigenster Gestalt zu ihr heran, so kann sie nicht anders, als innerhalb des Kreises wirken, den die Poesie gezogen hat, sie bildet die Keime aus, welche jene darbietet, sie verhält sich in einer solchen Verbindung zur Poesie wie die Species zum Genuss und ist ihr logisch untergeordnet. Man wolle die logische Unterordnung nicht verwechseln mit derjenigen, welche im einzelnen Fall nach dem jedesmaligen Werth des allgemeinen und besondern Begriffs sich richtet. Diese beiden Arten des Verfahrens werden sich immer entgegengesetzt sein. Denn an jedem Gegenstand, den wir als selbständige Einzelheit betrachten, sind uns die Eigenschaften bei weitem interessanter, welche er allein besitzt, als diejenigen, die er mit einem oder mehreren andern gemeinsam hat. So ruht naturgemäss bei Oratorium wie Oper das Hauptgewicht auf der Thätigkeit des Musikers — im andern Fall würde ja die Musik eine mehr oder weniger überflüssige Zuthat werden — aber das logische Verhältniss zur Poesie bleibt dasselbe. — Wir behalten uns die nöthigen Bemerkungen über den absoluten poetischen Werth des rein dichterischen Theils im Oratorium auf hernach vor. Soviel aber ist deutlich, dass es nur von diesem Standpunkt aus möglich ist, jene Kunstform mit all ihren Eigenthümlichkeiten zu erklären. Noch mehr fast gilt dies von der Oper; wir wären wirklich begierig zu hören, wie Chrysander mit seinen Ansichten dieselbe construiren würde. Er sagt allerdings, Saul sei kein Drama. Aber was ist es denn? Oder sind all die Ursachen und Wirkungen, deren Walten wir darin bemerken, Gebilde des Musikers? Ja es genügt nicht einmal zu sagen, dass die Handlung, welcher alle Künste in der Oper dienen, eine Einheit des Kunstwerks hervorbringe, falls man sich diese etwa als ideales Band denkt, welches das Ganze zusammenhalte. Was würde man urtheilen, wenn ein Künstler zur Darstellung einer und derselben Handlung etwa Plastik, Fresco- und Oel-Malerei zugleich benutzte? Und doch verbände er hier nur verschiedene Gattungen derselben Kunst. Dass die Vereinigung der Künste in der Oper nicht eine unerträgliche Stilwidrigkeit wird, liegt nur darin, dass weder bildende Kunst noch Musik etwas absolut Neues hinzubringen, sondern sich in der durch die Poesie bestimmten Sphäre halten.

Haben wir auf solche Weise die Grundlage der Untersuchung festgestellt, so ergiebt sich als nächste Frage, mit welcher Art der Poesie sich die Musik verbinden müsse, damit ein Oratorium entstehen könne?

Bekanntlich wird das Oratorium vielfach ein musikalisches Epos genannt; und wer vom Charakter des Epos keine deutlicheren Vorstellungen hat, als dass es eine Handlung enthalte und sich durch eine gewisse Breite

Digitized by Google

auszeichne; wer sodann erwägt, dass für die Verbindung von Musik mit lyrischer und dramatischer Dichtung bereits ausgeprägte Gattungen vorhanden sind, dem möchte wohl eine solche Definition der Vollständigkeit wegen nicht missfallen. Allein die Lust am Schematisiren darf nicht dazu verleiten, den ästhetischen Begriffen Gewalt anzuthun.

Worin das Wesen des Epos bestehe, darüber scheinen trotz Humboldt, Zimmermann und Vischer in der That die Vorstellungen noch nicht überall geklärt zu sein, und Chrysander hätte (a. a. O.), wenn er die Sache einmal erwähnen wollte, mehr geben sollen, als diese schiefe Charakteristik, mit der gar nichts gesagt ist. Das einfach Erzählende wird vielfach ohne Weiteres für episch gehalten. Mit solchen Ansichten kommt man freilich bei wissenschaftlichen Untersuchungen nicht aus, wo das erste Erforderniss ist, alle Begriffe so scharf und präcis als möglich zu fassen. Und so ist denn für's Erste kurz zu sagen, dass eine ächt epische Dichtkunst in unserer Zeit gar nicht mehr existirt. Denn die Gegenständlichkeit, oder nach Schiller: Substantialität, welche das wesentlichste Merkmal epischer Darstellung ist, und wodurch allein diese in einen reinen Gegensatz zur lyrischen und dramatischen tritt, kann nur in einer Zeit völlig erreicht werden, wo das Individuum sich von der Gesammtheit noch nicht losgelöst hat, und alle seine Handlungen unmittelbar durch das Leben eines grossen Ganzen bedingt erkennt. Dies ist das Jugendalter der Völker, in welchem durch die unwillkürlichen und auf dem Boden der Gemeinsamkeit erwachsenden Sagenbildungen das Epos in seinen einzelnen Bestandtheilen sich entwickelt. Zur schliesslichen Sammlung und Sichtung derselben bedarf es allerdings der Hand eines bewusst gestaltenden Künstlers, aber dieser muss der Zeit des epischen Bewusstseins noch so nahe stehen, dass er sich ohne Zwang ganz in dieselbe versetzen kann. In jeder Hinsicht vollständig ist dies auch nur einmal eigentlich erreicht, in der Ilias und Odyssee; unter allen Umständen aber ist der Zustand eines hochentwickelten Culturvolks nicht der Boden, auf dem das Epos gedeihen kann. Goethe's »Hermann und Dorothea« beweist nicht das Gegentheil. Hier hat es ein grosser Genius verstanden, die sentimentalische Anschauungsweise so sehr zurückzudrängen, dass sie niemals — was bei andern erzählenden Gedichten mehr oder weniger der Fall — störend in den ruhigen Fluss der Begebenheiten hineintritt; ganz verleugnen aber konnte er als moderner Mensch dieselbe nicht, und wenige Züge, wie die in den vier ersten Hexametern des achten Gesangs enthaltene Naturschilderung, genügen, um zu zeigen, dass principiell dieses meisterhafte Gedicht der eigentlichen Epik ebenso fern steht, wie etwa Byron's Childe Harold. — Aber auch ganz abgesehen hiervon würde eine Verbindung von Musik und Epos nichts Anderes sein, als Feuer mit Wasser mischen. Die Musik ist ja gegenüber der gänzlichen Objectivität im Epos durchaus das Erzeugniss und Abbild einer ausgebildeten Subjectivität, und während die Kunst epischer Dichtung in das Jugendalter der Völker fällt, entwickelt sich die Musik am spätesten und immer erst dort, wo ein bewusstes Culturleben Platz gegriffen hat. Beide stehen sich also conträr gegenüber, und ebensowenig wie beim Epos der Musik, so viel wir wissen können, irgend eine nennenswerthe Rolle zufiel, ebensowenig kann bei der Musik das Epos eine Stätte haben. Wer freilich jeden erzählenden Satz episch nennt, nun, der möge sich wenigstens bewusst sein, dass etwas für die Sache irgendwie Bezeichnendes damit nicht gesagt ist. Denn wenn die Musik mit all ihren Mitteln und ihrer Macht sich darauf baut, so fragt kein Mensch mehr, ob Präsens oder Präteritum. Ob ich den ersten Chor aus Israel in Aegypten über erzählendem Text, so wie er componirt ist, mir gesungen denke, oder mit leichter Veränderung die Gedanken dem Volk Israel selbst in den Mund lege, etwa: »Unser Schrein steigt auf zu dem Herrn, wir erliegen der Arbeit und weinen laut um Rettung«, ist für die Wirkung des Stücks an sich völlig gleichgültig. Es wäre auch schlimm, wenn sich so leichten Kaufs Epos in Lyrik verwandeln liesse und umgekehrt. Nicht besser ist es, wenn man in den Oratorien von epischer Breite spricht. Episch breite Darstellung findet statt, wo eine Begebenheit in der ganzen sinnlichen Fülle und Mannigfaltigkeit ihrer einzelnen Erscheinungen objectiv vorgeführt und anschaulich gemacht wird, wie die Kämpfe zwischen den Griechen und Trojanern in der Ilias, oder die Irrfahrten des Odysseus. Im Oratorium findet sich davon nichts. Fordert es doch das Wesen der musikalischen Gestaltung, dass die Dichtung überall möglichst kurz und gedrängt sei; und der Text, worauf sich ein mächtiges Chorbild aufbaut, giebt nur ganz allgemein die Gedanken- und Gefühlssphäre an, in welcher wir uns bewegen. Allerdings hat ein Chor, wie der eben angeführte Händel'sche eine ungeheure Breite, aber diese ist keine epische, sondern eine lyrische. Es giebt gar keine epische Dichtung für die Musik; für jene ist durchaus das Gefühl des Vergangenen nothwendig, die Musik ist lyrisch und erzeugt das Bewusstsein der Gegenwart. Möglich, dass der, welcher mit einer lebhaften bildenden Phantasie begabt ist, durch Anhören dieses Chors zu der sinnlich-breiten Vorstellung eines ganzen in Knechtschaft seufzenden Volks gelangt; das ist dann aber durchaus seine Privatsache — eine Nöthigung dazu liegt im Kunstwerk selbst keineswegs, und der, welchem jener Chor ein solches Phantasiebild nicht erzeugt, kann darum doch ebenso gut Händel's Intentionen und die Bedeutung dieser grossartigen Schöpfung erfassen. (Fortsetzung folgt.)

Musikleben in Dresden.

÷ Nach längerer Pause erhalten Sie, geehrter Herr und Freund, wieder einmal einen Bericht über das Musikleben der Residenz. Hoffentlich wird derselbe nicht so lang werden, als wir verhältnissmässig in der nun beendeten Saison Musik gehört haben. Meine Arbeit erleichtert sich durch den Umstand, dass »Neues« nur wenig vorgekommen ist; ich kann also in

Digitized by Google

kritischer Beziehung kurz sein. Auch die Künstler, welche wir hörten, waren es nun Fremdlinge oder Einheimische, sind meist der musikalischen Welt so bekannt, dass eine nähere Beleuchtung ihrer Leistungen durchaus unnöthig erscheint. In der Hauptsache kommt es nur darauf an, Ihnen und den Lesern Ihres Blattes ein übersichtliches Bild des hiesigen Musiktreibens zu geben. Deshalb zur Sache!

Schon früher glaube ich in einem meiner Berichte darauf hingewiesen zu haben, dass Dresden an dem Mangel eines grossen Concertsaals krankt und deshalb mit seltenen Ausnahmen nur wenig grössere Vocalwerke zu hören bekommt. Zwei Concerte im Hoftheater am Aschermittwoch und Palmsonntag jeden Jahrs zum Besten des Unterstützungsfonds für Witwen und Waisen der kgl. Capelle bringen allein derartige Werke, doch sind die Programme dieser Concerte sehr beschränkt, da wegen starker dienstlicher Beschäftigung der Capelle und des Hoftheaterchors Zeit zu Proben und zum Einstudiren grösserer noch unbekannter Werke fehlt. Die sechs Abonnement-Concerte der königl. Capelle im Saal des Hôtel de Saxe, der höchstens 600 Menschen fasst, bringen aus dienstlichen und finanziellen Gründen nur Instrumentalwerke, wobei freilich zu beklagen ist, dass selbst classische Solovorträge der Capellmitglieder ausgeschlossen sind: man denkt hier in dieser Beziehung merkwürdig klein und engherzig. Sogenannte Virtuosenconcerte, sowie einzelne Aufführungen der hiesigen Gesangvereine müssen für oben bemerkten Mangel nicht ausreichenden Ersatz bieten. Ein grosses Concertunternehmen, wie es Leipzig und andere Städte besitzen, in welchem sich das ganze bessere Musikleben der Residenz concentriren könnte, fehlt gänzlich. Von Seiten des Magistrats ist man jetzt beschäftigt mit dem Project eines grossen Saalbaues. Mögen Apollo und die sämmtlichen Musen die kunstsinnigen Herzen der Vertreter der Stadt erleuchten, auf dass wir endlich wieder Dinge wie Beethoven's *Missa solemnis*, Bach's hohe Messe und Passionsmusiken u. s. w. zu hören bekommen. Nachdem ich so mein Herz ausgeschüttet, berichte ich Ihnen nun zunächst über die hiesigen periodisch wiederkehrenden Concertunternehmungen.

In den Abonnement-Concerten der kgl. Capelle hörten wir in trefflichster Ausführung folgende Neuigkeiten: Trompetenouvertüre von Mendelssohn, Festouvertüre von Volkmann, Symphonie von E. Naumann, Ouvertüre zum Concertdrama »Odrun« von L. Meinardus, »Orpheus« von Liszt. Volkmann's Ouvertüre hatte entschiedenen Erfolg; weniger sprach die Composition von Meinardus an, obgleich dieselbe das Werk eines nach den höchsten Zielen strebenden tüchtigen Musikers ist. Die Symphonie von Naumann gefiel wenig; fleissig und sorgsam gearbeitet, entbehrt dieselbe doch zu sehr frischer und selbständiger Erfindung, sowie poetischen Inhalts. Ueber die symphonische Dichtung Liszt's sei der Mantel christlicher Liebe gedeckt.

Im Aschermittwoch-Concert kam das Weihnachtsoratorium (1. bis 3. Theil) von Seb. Bach, sowie die Cdur-Symphonie von Franz Schubert zur Aufführung. Das Palmsonntags-Concert brachte Mozart's selten gehörte Cantate »Der büssende David« und die 9. Symphonie von Beethoven. Im ersteren Werk excellirte insbesondere Frau Otto-Alvsleben durch virtuose Ausführung der schwierigen Sopranpartie.

Die sechs Quartettsoiréen der Herren Lauterbach, Hüllweck, Göring und Grützmacher brachten als Novität das Quartett Op. 77 von Raff, welches, vorzüglich gespielt, sehr gefiel. Ausserdem hörten wir endlich wieder einmal Mendelssohn's Octett für Streichinstrumente, sowie das Cis moll-Quartett von Beethoven. Die trefflichen Herren Quartettisten, welche mit vollem Recht hier sehr beliebt sind, sollten die sogenannten »letzten Quartette« des grossen Meisters öfter zu Gehör bringen, man kann dieselben dem Publicum nicht oft genug vorführen.

Die Programme der drei Triosoiréen, gegeben von den Herren Rollfuss (Pianist), Seelmann und Bürchel (königl. Kammermusiker), zeichnen sich von jeher in intelligenter Weise durch Aufnahme neuer Compositionen aus. Im diesjährigen Cyklus hörten wir unter andern ein Trio und ein Quartett (A-moll) für Pianoforte und Streichinstrumente von Kiel. Hr. Hofopernsänger Scharfe unterstützte die Concertgeber durch Liedervorträge von Jensen, Merkel, Rubinstein, Grädener, Horn, John und R. Beyer.

Die sechs Soiréen für Kammermusik, veranstaltet von den Herren v. Wasielewski, Franke, Meinel und Karasowski, letztere drei, Mitglieder der kgl. Capelle, hielten sich ausschliesslich in den Grenzen der classischen Literatur. Eine Ausnahme machte das interessante Clavierquintett von C. Reinecke, welches der Meister selbst in trefflichster Weise spielte. Noch wirkten in diesen Soiréen die Herren F. v. Inten (Leipzig), Heitzsch, sowie die Damen L. Hauffe (Leipzig), S. Heinze-Magnus und M. Wieck am Pianoforte mit.

Der Tonkünstlerverein entfaltete wie früher eine rege wahrhaft künstlerische Thätigkeit. Von ältern und modernern Neuigkeiten hörten wir zum Erstenmal: Corelli: *Concerto grosso* für Streichinstrumente. Händel: *Concerto grosso* für Streichinstrumente und Oboen (D-moll); Sonate für Flöte und Pianoforte (A-moll). Seb. Bach: Concert für 2 Violinen, 2 Viola di gamba, Violoncell und Bass; Concert (D-moll) für 2 Violinen solo, 2 Violinen rip., Viola und Bass; Sonate für Flöte und Pianoforte (Es-dur). Em. Bach: Trio für 2 Violinen und Bass. W. F. Bach: Sonate für 2 Pianoforte. J. C. Bach: Quintett für Violine, Viola, Flöte, Oboe und Bass. Porpora: Sonate für Violine und Pianoforte. Mozart: Concert für 2 Pianoforte und Orchester; Divertimento (B-dur) für 2 Violinen, Viola, 2 Hörner und Bass. Haydn: Octett für Blasinstrumente; Symphonie (H-dur) für kleines Orchester. Asioli: Sonate für Violoncell und Pianoforte. Bargiel: Pianofortetrio Op. 20. Brahms: Pianofortequartett Op. 25. Kiel: Pianofortequartett (A-moll). E. Naumann: Pianofortetrio (E-moll). Jensen: Sonate für Pianoforte. Volkmann: Variationen für 2 Pianoforte.

Die Dresdner Singacademie (Chorgesangverein) gab ein Concert zum Besten des Pensionsfonds für hiesige Civilmusiker. Zum erstenmal kam darin unter Leitung des Vereinsdirigenten Herrn Musikdirector Pfretzschner Schumann's Requiem zur Aufführung, jedenfalls eine sehr dankenswerthe Wahl. — Die Liedertafel hatte ein Concert zum Besten hiesiger verschämter Armen veranstaltet, in welchem eine hübsche Ouvertüre vom Liedermeister F. Reichel zu einer von ihm componirten komischen Oper »Die Diplomaten«, sowie eine grössere Composition für Männerchor und Orchester »Harold der Barde« vom hiesigen Hoforganistenassistent E. Kretzschmer zu Gehör kamen. Letzteres Werk zeugt von bedeutendem Talent und tüchtigem Streben; der junge Componist sollte sich im dramatischen Gebiet versuchen. Da einmal von Wohlthätigkeitsconcerten die Rede ist, so seien noch folgende derartige Unternehmungen erwähnt. Mary Krebs hatte ein Concert zum Besten der Johanngeorgenstädter und erzgebirgischen Nothleidenden veranstaltet, welches überfüllt war und 612 Thlr. Nettogewinn eingebracht hat. Der Pianist Papendieck aus Berlin gab zwei Concerte zum Besten der Nothleidenden in Ostpreussen, welche leer waren und nichts eingebracht haben und das mit Recht: derartige Concertbestrebungen im persönlichen Interesse unter der Fahne der Wohlthätigkeit sind entschieden zu tadeln. Uebrigens ist Herr Papendieck ein ehrenwerther Clavierspieler, wenn auch etwas sentimental und manierirt. Den Reigen der Wohlthätigkeitsconcerte beschloss am 20. März ein grosses Concert für die Ostpreussen und obererzgebirgischen Frauenvereine unter Leitung des Herrn Dr. Rietz mit Unterstützung der königl. Capelle und anderer hervorragenden Kräfte. Neu

Digitized by Google

waren in diesem Concert Gade's Frühlingsphantasie, die Clavierpartie gespielt von Herrn Blassmann, sowie ein interessantes Concertstück (Idyllische Scene) für Flöte, Oboe, Clarinette, Fagott, Horn und Orchester von Jul. Rietz, in virtuoser Weise geblasen von den Kammermusikern Herren Fürstenau, Hiebendahl, Demnitz, Hübler und Stein.

Die Virtuosenconcerte eröffnete Ende October Mary Krebs mit einer Soirée, welche ein sehr buntes, wenn auch nicht durchaus geschmackvolles Programm enthielt, in Folge dessen aber natürlich sehr besucht war. Die vorzügliche Pianistin erzielte übrigens nicht nur materielle, sondern auch künstlerische Resultate. Den glänzendsten Erfolg erlangte bald darauf Rubinstein mit zwei Concerten, von denen das erste mit Unterstützung der kgl. Capelle unter Direction von J. Rietz stattfand. Mag das Spiel des genialen Künstlers auch nicht immer correct genannt werden können, erfrischend, belebend und anregend wirkt es jedenfalls in hohem Grad. Noch jetzt, am Schluss der Saison ist Rubinstein unbestritten Sieger über alle Collegen geblieben. Tausig erregte kürzlich in einer Soirée wohl die höchste Bewunderung in Hinsicht unfehlbarer Technik, aber hinzureissen wie Rubinstein vermochte er nicht. Bald nach Rubinstein entzückten Clara Schumann und Stockhausen das Dresdner Publicum. Ihnen folgten F. Grützmacher und Sara Magnus-Heinze; Beide gaben Concerte mit Unterstützung der königl. Capelle unter Direction von J. Rietz. Ersterer gab neue Beweise seiner Meisterschaft auf dem Violoncell, Letztere bewährte sich namentlich durch den Vortrag eines Clavierconcerts von Chopin als geschmackvolle und tüchtige Künstlerin. — Die Pianistin Anna Schloss gab eine Soirée, in der das einzig Bemerkenswerthe einige outrirte Liedervorträge Niemann's waren. Erfreulicher war ein Concert des talentvollen jungen Pianisten G. Leitert, welcher neue Proben seiner Befähigung und seines Fleisses ablegte. — Ehrenvoll führte sich der Münchner Concertmeister Walther in einer Soirée unter Mitwirkung Niemann's ein. Auch der in Weltreisen machende M. Hauser fand sein Publicum, insbesondere durch den Vortrag der unvermeidlichen Vogel-Caprice. — Gerechtes und wohlverdientes Aufsehen machte das Florentiner Quartett, welches an zwei Abenden die Kunstfreunde Dresdens entzückte. Am Schluss der Saison hatten wir noch die Freude, Stockhausen abermals bewundern zu können und die Bekanntschaft von Brahms zu machen. Die Aufnahme des Letztern als Musiker und Künstler war warm und freundlich; als Pianofortevirtuos konnte er nicht befriedigen und in der That möchten wir im Interesse des ausgezeichneten Componisten wünschen, dass er die Virtuosenlaufbahn nicht fortsetzt: dieselbe wird nicht fördernd auf seine Productionskraft und auf die Theilnahme des Publicums an derselben einwirken.

Noch muss ich des Dilettanten-Orchestervereins erwähnen, welcher unter Leitung des kgl. Kammermusikus a. D. Herrn O. Kummer seine verdienstlichen Bestrebungen fortsetzte. In den Concerten des Vereins gefielen der junge Violinspieler A. Kummer und die Pianistin Fräul. Spindler, Tochter des hiesigen bekannten Clavierlehrers und Componisten.

Von der Oper des kgl. Hoftheaters ist nicht allzuviel zu berichten. Besondere feste und künstlerische Grundsätze haben sich bis jetzt unter Leitung des neuen Intendanten Grafen Platen nicht bemerklich gemacht. Die Hauptsache, ein gutes Ensemble und Repertoire zu bilden, hat man versäumt. Die meiste Schuld daran mag wohl der Opernregisseur Schloss tragen, ein wenig befähigter, höchst unbeliebter Künstler und Beamter. Die erfreulichsten Thaten waren die Vorstellungen der Gluck'schen Opern »Iphigenia auf Tauris« und »Armide«, in welchen die treffliche Bürde-Ney gastirte. Vorzüglich gelang die Aufführung der »Alceste« am 29. Februar unter Leitung des Hrn. Dr. Rietz. Frau Kainz-Prause erlangte in der Titelrolle entschiedenen Erfolg. Unbegreiflicherweise hat man die Oper erst am 18. April wiederholt; auch eins der Directionsgeheimnisse, welche kein vernünftiger Mensch enträthseln kann. — »Romeo und Julie« von Gounod konnte sich nicht auf dem Repertoire erhalten. Etwas besser scheint es Verdi's »Maskenball« zu ergehen, der am 28. März zum erstenmal gegeben wurde. — Niemann's Contractbruch ist Ihnen bekannt. Hier betrauert man den Verlust des anspruchsvollen, manierirt gewordenen und stimmlich sehr zurückgegangenen Sängers nicht allzusehr.

Uebersicht neu erschienener Musikwerke.

II. Neue Werke für Solostimmen, Chor und Orchester.

Diese Rubrik ist heute schwach vertreten, wir haben nur zwei Werke zu verzeichnen, die uns zur Anzeige zugekommen sind: 1) Schiller's Lied von der Glocke, in Musik gesetzt von W. F. G. Nicolai, Clavierauszug (im Selbstverlag des Componisten erschienen), und 2) »Schön Ellen«, Ballade von Em. Geibel, für Sopran- und Bariton-Solo, Chor und Orchester componirt von Max Bruch Op. 24, Clavierauszug (Bremen, Cranz). — Ersteres Werk ist in Holland, dem Vaterland des Componisten (derselbe ist Musikdirector im Haag), mehrfach mit Erfolg aufgeführt worden, das andere ebenso in mehrern deutschen Städten. Dass jenes im Selbstverlag erschien, scheint anzudeuten, dass die deutschen Musikverleger Anstand genommen haben, eine abermalige grosse Composition dieses Gedichts in Verlag zu nehmen, und wir glauben, dass, ganz abgesehen von dem Werth der Nicolai'schen Musik, auch die deutschen Concertinstitute Bedenken tragen werden, ihrem Publicum die etwas nach der sentimentalen Seite hin neigenden langathmigen Verse Schiller's vorsingen zu lassen. Die Folge wird lehren, ob die Musik Nicolai's im Stande sein wird, diese Bedenken zu beseitigen oder zu überwinden. Was sie dazu thut, mag immerhin Gegenstand einer Recension werden. — Bruch hat, gestützt auf die Erfolge seiner Frithjof-Sage, mit »Schön Ellen« nun den Versuch gemacht, den gemischten Chorgesang mit Solostimmen zu einer dramatisch-episch-lyrischen Composition heranzuziehen. Der äussere Erfolg mag bei der geschickten Gestaltungsweise M. Bruch's auch hier nicht ausbleiben; die Berechtigung der ganzen Gattung bezweifeln wir dennoch, denn das Concert macht billig Ansprüche an musikalisch volle und unverkürzte Lyrik, an eine musikalische Gestaltungsweise, die für sich und abgesehen vom Text wirkt. Und besonders wo der volle Chor angewendet wird, da verlangt man auch selbständige volle Chorwirkung. Stücke wie »Schön Ellen« werden unseres Erachtens immer mehr durch das Spannende des Textes, als durch die Musik wirken, und dies halten wir für künstlerisch bedenklich.

III. Neue Lieder für eine oder mehrere Singstimmen mit Pianofortebegleitung.

Ein ganz neuer Frühling ist für Robert Franz' Muse angebrochen, nicht weniger als 5 neue Hefte mit je 6 Liedern liegen uns vor, wovon Op. 39 und 41 bei Breitkopf und Härtel, Op 40 und 43 bei Kistner, Op. 42 bei Siegel in Leipzig erschienen sind. Mag man bei rascherer Durchsicht einer grössern Anzahl Franz'scher Lieder auch eine gewisse frappante Familienähnlichkeit gewahr werden — im Einzelnen betrachtet ist doch jedes Lied so ächt künstlerisch gestaltet, so edel and poesievoll in Melodie und Harmonie, dass man davon unwillkürlich erhabt und ergriffen wird. Unter den vorliegenden 30 Liedern sind überdies einige wahre Cabinetsstücke, die uns das nähere Zurückkommen auf diese Hefte zur Pflicht machen. — Nicht mindere Freude haben uns zwei ebenfalls aus Halle stammende Hefte Zweistimmiger Lieder für 2 Soprane von F. Hinrichs Op. 6 gemacht; das Ganze verspricht 12 Lieder in 3 Heften, wovon also erst 8 Lieder vorliegen. (Enthalten sind diese nebst andern weiter unten zu erwähnenden Compositionen in einer ersten Novasendung eines neuen Leipziger Verlegers, der darin guten Geschmack an den Tag legt: Robert Seitz). Ueber den Mangel zweistimmiger Lieder wird seit geraumer Zeit um so mehr geklagt, als die Mendelssohn'schen doch schon zu sehr abgesungen sind und nicht mehr in der Gunst stehen wie früher, sonst aber so viel als nichts erschienen ist, was sich nach ihnen hätte Bahn brechen können. Die Hinrichs'schen Lieder finden daher ein grosses Terrain vor sich, und wir glauben zuversichtlich, dass sie sich einen guten Theil desselben erobern werden durch die Feinheit der Composition, durch die treffliche Klangwirkung, durch die geistreiche Behandlung von Text und Melodie etc. Wir kommen natürlich auch auf diese Edition baldigst näher zurück. — Grädener (Valer) hat sich auch wieder einmal vernehmen lassen und bringt als Op. 32: Vier Liebeslieder für

Digitized by Google

Sopran und Tenor, also ebenfalls zweistimmig, denn als Op. 50: Herbstklänge, sieben Lieder für eine Stimme, Zweite Folge (Verlag von J. Rieter-Biedermann). In beiden Heften wird man den bekannten Componisten mit allen seinen feinen Intentionen — und manchen Schrullen — wiederfinden. — Sechs Lieder von Fr. v. Holstein Op. 20 (ebenfalls aus Rieter-Biedermann'schem Verlag) können wir den Lesern einstweilen als warm empfundene, mannigfaltig gestaltete Gesangsstücke bestens empfehlen. — Der Name Ernst Flügel ist bis jetzt nur bei Gelegenheit eines Op. 1 genannt worden, heute liegen als Op. 2, 3 and 4 sechzehn Lieder (je 6) von ihm vor (aus dem Verlag der Academischen Buchhandlung in Greifswald), welche den jungen Componisten besser betrachten lassen werden. — Zu erwähnen sind endlich Drei Lieder (eigentlich zwei) von Em. Krause (Leipzig, D. H. Geissler), Zwölf Kinderlieder von Robert Schaab (Verlag von R. Seitz) und eine proponirte Schweizerische Vaterlands-Hymne »Rufst du, mein Vaterland« von Gustav Bergmann (Verlag von J. Rieter-Biedermann).

IV. Kammermusik.

Eine Sonate für Clavier und Violine von Paul Lacombe Op. 8 möchten wir der Aufmerksamkeit Derer empfehlen, welche noch des süssen Glaubens leben, dass unserer »verknöcherten« deutschen Kammermusik durch den frischen Geist des Auslands aufgeholfen werden könne. Die vorliegende Sonate ist französischen Ursprungs, nach in Paris (bei Maho) erschienen, sehr lang (47 Seiten) und besteht aus vier Sätzen. — Eine andere Sonate für Clavier und Violoncell von Ferd. Thieriot Op. 13 ist bei Fritzsch in Leipzig erschienen, besteht aus drei Sätzen und wird uns in Gemeinschaft mit einem früher angemeldeten Claviertrio Gelegenheit bieten, diesen neueren Componisten eingehender zu würdigen. — Kleinern Umfangs, aber desto geniessbarer sind: Drei Stücke (*Scherzando, Elegie, Rondo*) für Clavier und Violoncell von Ernst Deurer Op. 3 (Leipzig, R. Seitz). Die Leser d. Bl. kennen den Namen aus einer Leipziger Notiz des vor. Jahrgangs, und wir laden sie nun ein, diese Violoncell-Stücke im Verein mit den sogleich in der nächsten Rubrik anzumeldenden Phantasiestücken für Clavier allein ihrer Aufmerksamkeit werth zu halten.

V. Clavierstücke.

»Zehn Phantasiestücke« (zwei Hefte — Leipzig, R. Seitz) ist der Titel der eben vorher berührten andern Compositionen E. Deurer's, auf welche wir die Leser noch dringender aufmerksam machen möchten. Im Stil Schumann's und Chopin's gehalten, aber ohne deren rein persönliche Kennzeichen, also weder rhythmisch verschwommen wie Manches des Erstern, noch kakaphonisch und überladen wie Manches des Zweiten, durchaus reich in contrapunktischer, harmonischer und modulatorischer Beziehung, prägnant und originell in den Hauptmotiven, scheint uns der junge Componist die rechte Mitte zwischen classischer Reinheit und modernem Klang sehr glücklich zu treffen. Wir kommen nächstens näher auf diese interessanten Novitäten zurück. — Eine ganze Reihe von »*Compositions pour Piano*« von Victor Sieg, Op. 1—3, enthaltend in drei Heften: 3 Impromptus, Tarantelle, Caprice-Valse (Leipzig, Fritzsch) ist offenbar französischen Ursprungs, nicht blos nach äusserlichen Merkmalen wie die Dedicationen: »*à mon ami Chauvet*«, »*à mon ami Léon Claude*« u. s. w., sondern auch nach innern der Composition, die überall weniger sinnig als pikant ist, jedoch im bessern Sinn und anlehnend an bessere Muster; ganz frei von Trivialitäten sind diese »*compositions*« allerdings nicht (siehe Tarantelle, zweite Seite), doch ist im Ganzen immer ein Fortschritt des französischen Salonstils darin erkennbar. — Anzuführen sind endlich »Lyrische Skizzen, zehn kleine Clavierstücke« von Arno Kleffel Op. 9 (Breitkopf u. Härtel), und: Phantasiestücke von Emil Krause Op. 21 (Hamburg, Berens), — welche uns keinen bestimmten Eindruck zurückgelassen haben.

Berichte.

Frankfurt a. M. *DL.* Die musikalische Saison ist nun zu Ende. Der Rühl'sche Verein brachte in seinem letzten Concert ein ganzes Schatzkästlein voll musikalischer Novitäten. Die erste Novität war freilich etwas alt: S. Bach's Trauerode »Lass', Höchster, lass' der Hoffnung Strahl« etc. Der erste Chor versetzt uns sogleich in Bach'sche Sphäre; in breitem H-moll, mit festen Harmonien und ausdrucksvoller Melodik erinnert er an so manches uns sonst schon Liebgewordene. Fast noch grössere Tiefe des Ausdrucks entfaltet das nachfolgende Sopran-Recitativ »Ach weh' uns Menschen allen«, in welchem Frl. Emilie Wegner sich als treffliche Bach-Sängerin zeigte. Nicht minder schön sang sie die Arie »Hinweg, entflohen ist Edens Friede«. Im Recitativ des Alts wird »der Trauer Glockenklang« durch ein *pizzicato* angedeutet, welches treffliche Wirkung macht. Die Alt-Arie »Getrost! Erbarmen kam von Gott« kam nicht vollständig zur Geltung; das tiefliegende Accompagnement drückte zu sehr auf die Stimme der Frl. Asmann, welche weit stärker hätte sein müssen, um hier durchzudringen. Der Chor folgt mit einer kurzen, kräftigen Fuge »Von dir, du Vorbild aller Frommen«. Nach einem (von Hill vorzüglich gesungenen) Bass-Recitativ und Arioso schliesst der Chor »O Menschenkind, du stirbest nicht«; ein Prachtstück Bach'scher Erfindung und Arbeit. Höchst interessant ist das zu den Worten »ist dein das Reich und dein die Kraft« wiederholt eintretende *unisono* der Singstimmen. Das ganze Werk zählt zu dem Schönsten, was wir von Bach haben, und leidet höchstens unter einer gewissen Monotonie der Tonarten. Die zweite Nummer bildeten die Lieder der Mignon und des Harfners von Schumann. Die Harfenbegleitung hatte Fräul. Heermann übernommen. Ich rechne diese Compositionen, die ich in keinem Fall »Lieder« nennen kann, nicht zu dem Bedeutenderen dieses Meisters. Nur in dem einen »An die Thüren will ich schleichen« fand ich Schumann'sche Schönheit, während mir z. B. das andere »Kennst du das Land« in der einfachen Beethoven'schen Weise viel besser gefällt. Möglich, dass öfteres Hören meine Meinung ändert. Weit bedeutender war der Eindruck, den das sich anschliessende Requiem für Mignon machte. — Mirjam's Siegesgesang von Schubert wurde mit der Orchestrirung von Naret-Koning gegeben und erfreute durch grössere Verständlichkeit wie durch melodischen und harmonischen Reichthum; trotzdem finde ich nicht überall die Schubert'sche Frische; vielleicht trägt der Text von Grillparzer, welcher theilweise sprachlich sonderbar und unpoetisch ist, einen Theil der Schuld. Sehr geschickt gemacht und wirksam ist der Canon gegen Ende. Die letzte Nummer des Concerts war »Schön Ellen« von Geibel und Max Bruch. Dieses Werk theilt die Vorzüge anderer Werke desselben Componisten: treffliche Instrumentirung, durch diese, sowie durch Rhythmik und Harmonik etwas sofort Erfassendes, Berauschendes, was sich, bei genauerm Zusehen, zuweilen als etwas äusserlich darstellt. Da sämmtliche Nummern für uns neu waren, so haben wir alle Ursache, dem Verein dankbar zu sein.

Der Cäcilienverein gab am Charfreitag die grosse Passion. Ueber das Werk selbst heute noch in einem Bericht Etwas zu sagen, dürfte wohl lächerlich sein. Die Aufführung von Seiten des Chors war, einige schwache Einsätze abgerechnet, vortrefflich; ich möchte sagen, die Begeisterung sprach aus jedem Ton. Die Knaben, welche in der ersten Nummer und bei einigen spätern Chorälen die Melodie mitsangen, thaten wohl des Guten etwas zu viel, so dass der Klang zwar durchdringend, aber nicht mehr schön war. Fräul. Emilie Wegner aus Carlsruhe hatte merkwürdiger Weise die Sopran- und Alt-Soli übernommen. Während sie im Sopran ausgezeichnet wirkte, ging ihr für den Alt doch sowohl Tiefe als Tonfülle ab. Herr Dr. Gunz sang mit klangvoller Stimme und ausgiebiger Höhe den Evangelisten ganz so, wie ihn Bach geschrieben, ohne die vielfachen Abänderungen, welche man sonst der Höhe wegen zu machen pflegt. Ich sage »wie ihn Bach geschrieben«, aber gewiss nicht, wie ihn Bach gedacht, denn die Eile und Nonchalance, mit welcher er über viele Stellen hinweg ging, bildete den schneidendsten Contrast erstlich mit der Weihe des Ganzen und speciell mit der breiten Würde und Ruhe, welche Herr Hill seinem Christus gab. — Dass Herr Director Müller diesmal alle Choräle vom ganzen Chor singen liess (früher wurden mehrere Nummern nur mit etwa 4- bis 6facher Besetzung vorgetragen), kann ich nur loben. Es ist wieder ein Schritt näher zur Herstellung der rein Bach'schen Gestalt des Werks. Zu bedauern bleibt immer, dass so viele Nummern weggelassen werden. 8 Arien and 6 Choräle, neben vielem Recitativischen. Da auch so schon die Aufführung drei volle Stunden dauert, kann man ein Hinzuthun nicht befürworten. Es wäre aber doch die Frage, ob nicht bei einer folgenden Aufführung ein Theil des bisher Gegebenen wegzulassen und dafür das bisher Weggelassene zu bringen wäre. Wenn die Zuhörer freilich von den einmal lieb gewordenen Nummern durchaus keine entbehren wollen und gegen die noch nie gehörten im Voraus eingenommen sind — so werden wir nie die Passion ganz kennen lernen.

Noch habe ich über die letzten Museums-Abende zu berichten. Der elfte gab uns die Pastoralsymphonie und die Ouvertüre zur Zauberflöte. Frl. Sessi zeigte in einer Bravourarie von Winter und in Liedern von Marschner und Kücken grosse Geläufigkeit und grossen Stimmumfang, zu besonderer Auffassung u. dgl. war keine Gelegenheit. Herr Martin Wallenstein, unser tüchtiger Pianist, bewies in einem Clavierconcert eigener Composition, dass er auch auf diesem Feld bewandert ist. Ich enthalte mich eines Urtheils darüber, weil ich kaum glaube, dass dasselbe ganz objectiv ausfallen würde. Die Wahl der Tonart C-dur für den langsamen Satz (Haupttonart D-moll) halte ich nicht für günstig, trotz der sogenannten Verwandtschaft; dass sich bei unsern Meistern viel eher die Zusammenstellung anscheinend fernerer Tonarten (wie C-dur und As-dur) findet, als gerade jene, beruht doch wohl auf feinem Gefühl. Herr Wallenstein spielte ausserdem zwei Sätze einer Sonate von Weber.

Digitized by Google

Sein treffliches Spiel ist bereits über Frankfurt hinaus bekannt. — Der letzte Museumsabend brachte als interessante Novität Schubert's Duo Op. 140, orchestrirt von Joachim. Es ist dies eins der Werke, in welchen mir die Schubert'sche Länge besonders unangenehm auffällt, und zahlreiche schöne Einzelheiten entschädigen nicht hinlänglich. Herr C. Davidoff liess in einem Violoncelloconcert eigener Composition und in einer sogenannten Phantasie von Servais seine ausserordentliche Tonfülle und seine grosse Fertigkeit bewundern. Der gesangliche Theil bestand in einer Anzahl Lieder für gemischte Stimmen, worunter namentlich zwei von Otto Grimm wegen ihrer gesunden Neuheit interessirten. Den Beschluss machte, in sehr gelungener schwungvoller Ausführung, die Ouvertüre Nr. 3 zu Leonore. — Ich habe gegen die diesjährigen Museumsprogramme zweierlei Vorwurf erheben hören. Erstlich gegen die Aufführungen solcher Werke, welche eigentlich in's Theater gehören (Idomeneo, Preciosa). Da es jedoch notorisch ist, dass die Chöre in den Theatern nicht gerade die starke Seite sind, so glaube ich, kann man gegen die Concertaufführungen solcher Werke, deren Schwerpunkt in den Chören liegt, oder worin diese wenigstens einen Hauptheil ausmachen, nichts einwenden; zumal, wenn dieselben im Theater so selten gegeben werden, wie die obigen. Ausserdem will man die diesjährigen Programme im Ganzen zu modern finden. Allerdings brachte dieser Winter mehr Neues, als irgend ein früherer. Es war aber unter dem Neuen nichts absolut Schlechtes, und wenn in mehrern Jahren das Bekannte und Classische vorherrschend war, so wüsste ich nicht, warum nicht auch einmal das Neue vorherrschen sollte. Auch der in diesen Blättern kürzlich allgemein ausgesprochene Vorwurf, dass die grosse Zahl der Haydn'schen Symphonien zu wenig berücksichtigt werde, trifft unser Museum nicht; jedes Jahr bringt wenigstens eins, zuweilen zwei jener unbekannten Haydn'schen Werke; ich möchte sogar für die nächste Saison die Vorführung einer sogenannten »bekannten« Symphonie Haydn's befürworten, denn schon fangen einige derselben an (z. B. die beiden in Es-dur, $^6/_4$ und $^3/_4$), »unbekannte« zu werden. Das Museum hat, seit Herr Müller das Ruder führt, entschieden an Mannigfaltigkeit gewonnen, ohne an Gediegenheit einzubüssen.

Feuilleton.

Kurze Nachrichten.

Göttingen. In fünf academischen Concerten, welche Musikdirector Hille im Wintersemester 1867/68 gab, kamen folgende Werke zu Gehör. Erstes Concert (13. Nov. 1867): Adur-Symphonie von Beethoven, Abenceragen-Ouvertüre von Cherubini, Zwischenact II und Larghetto (Clärchen's Tod bezeichnend) aus der Egmont-Musik von Beethoven. — Gäste: die Hofopernsängerin Frl. Henriette Garthe aus Hannover sang die Concertarie von Mendelssohn und Lieder von Franz Schubert, Mendelssohn und Marschner; Herr Emil Weiss von hier spielte Romanze (Fis-dur) von R. Schumann und Präludium und Fuge (A-moll) für Pianoforte von Seb. Bach. — Zweites Concert (12. Dec. 1867): Zwei Sätze aus der unvollendeten Symphonie (H-moll) von Fr. Schubert, Euryanthen-Ouvertüre von C. M. v. Weber. Mitglieder der Singacademie sangen: Chor der Priesterinnen (Morgenhymne) aus der Vestalin von Spontini und den Frauenchor *»Blanche de Provence«* von Cherubini. — Gast. Hr. Concertmeister Aug. Kömpel aus Weimar, spielte das achte Concert (Gesangsscene) für Violine von L. Spohr und Adagio und Presto für Violine von S. Bach. — Drittes Concert (29. Jan. 1868): Ocean-Symphonie von A. Rubinstein, Concert-Ouvertüre von Ludwig Gellert. — Gäste: der Tenorist Herr A. Denner aus Cassel, sang die Arie »Mit Würd' und Hoheit« aus der Schöpfung von Haydn und Lieder von Schubert und Schumann, Herr Alf. Jaell und Frau, spielten Concert (in C) für zwei Claviere mit Orchester von S. Bach, Andante und Variationen für zwei Claviere von Rob. Schumann und als Zugabe C. Reinecke's Impromptu für zwei Claviere über ein Thema aus Schumann's Manfred. Herr Jaell spielte ausserdem Solostücke von Chopin, Kirnberger und eigener Composition. (Für das Concert hatte Herr A. Rubinstein seine Mitwirkung versprochen, sagte aber wegen Krankheit ab.) — Viertes Concert (17. Febr.): Aufführung des Oratoriums »Samson« von Händel durch die Singacademie unter Mitwirkung der Herren A. Denner (Tenor) und H. Schnell (Bass aus Cassel. Den Solo-Sopran und -Alt hatten zwei Mitglieder der Singacademie übernommen, Frau Car. Ulrich und Frau Dr. Mithof. — Fünftes Concert (2. März): Symphonia eroica von Beethoven, das Loreley-Finale von Mendelssohn, Concertstück für Pianoforte von C. M. v. Weber, gespielt von Frl. A. Benfey von hier, Concert für Violoncell von Molique, vorgetragen von Herrn R. Hausmann aus Braunschweig. Ausserdem Solovorträge hiesiger Dilettanten. (Dies Concert fand statt zum Besten der Nothleidenden in Ostpreussen und im Herzogthum Arenberg-Meppen.) — Ausserdem concertirten hier das Florentiner Quartett und die Herren Musikdirector Lassen und Concertmeister Kömpel und de Swert aus Weimar.

Das Programm der Musikwerke, die zu München in der Charwoche in der Allerheiligen Hofcapelle unter Direction des Hrn. Hofcapellmeister Wüllner aufgeführt worden sind, war folgendes: Palmsonntag: Missa, 5stimmig, von Orlando di Lasso; Graduale *»Adoramus te Christe«*, 4stimmig, von Paolo Agostini; Passio mit Responsorien von T. L. da Vittoria; Offertorium *»Improprium exspectavit«*, 5stimmig, G. P. da Palestrina. Mittwoch: Matutin mit Responsorien von Palestrina. Benedictus von Ant. Lotti. Gründonnerstag: Missa *»Assumpta est«*, 6stimmig, von Palestrina; Graduale *»Christus factus est«*, 4stimmig, von Palestrina; Offertorium *»Dextera Domini«*, 5stimmig, von Palestrina; Matutin mit Responsorien von Palestrina; Benedictus von Fr. Lachner; Miserere für Doppelchor und Soli von Fr. Wüllner. Charfreitag: Passio mit Responsorien von Vittoria; Adoramus von Roselli; *Popule meus* von Vittoria; Adoramus, 4stimmig, von Aichinger; *Vexilla regis*, 5stimmig, von Aiblinger; Matutin mit Responsorien von Palestrina; Benedictus von Palestrina; Stabat mater, 3chörig, von Palestrina. Charsamstag: Kyrie (Choral); Gloria, Sanctus und Benedictus von Viadana; Laudate Dominum und Magnificat von Pitoni; Auferstehungs-Procession mit Pange lingua von Ett. Ostersonntag: Messe für Chor, Soli, Streichquartett und Orgel von Mozart; Graduale *»Haec dies«*, 6stimmig, von Palestrina; Offertorium *»Christus resurgens«*, 3chörig, von F. Anerio. Ostermontag. Messe für Chor und Soli von M. Hauptmann.

Brahms' »Deutsches Requiem« hat bei seiner Aufführung in Bremen wie es scheint allgemeines und grosses Interesse erregt. Am 28. d. M. sollte die Aufführung wiederholt werden. (Wir bringen in nächster Nummer eine eingehende Besprechung des Werks von Seite einer Persönlichkeit, die wir als durchaus unbefangen und sachverständig halten müssen. D. Red.)

Die Singacademie in Coburg gab am 22. März ein erstes Abonnementconcert mit folgendem Programm: Motette von Mendelssohn; Arie für Sopran aus Messias von Händel; erster Satz der Sonate Op. 47 von Beethoven; Ave verum, Chor von Mozart; Arie für Alt aus Messias von Händel; Abschied vom Walde und Die Nachtigall, Chorlieder von Mendelssohn; Andante und Variationen aus obiger Sonate von Beethoven; Elfenchor und Singende Blumen, für 4stimmigen Frauenchor von Graben-Hoffmann; Trockne Blumen von Schubert; Widmung von Schumann; Die Harmonie in der Ehe, Chor von Haydn.

Herr Dr. Ed. Hanslick in Wien hat in Anerkennung seiner Thätigkeit bei der Pariser Weltausstellung vom Kaiser von Oesterreich das Ritterkreuz des Franz-Joseph-Ordens erhalten.

Händel's sämmtliche grössere Partituren (Manuscripte), deren er sich selbst bei den Aufführungen bediente, sind nach verschiedenen Zeitungsnachrichten um den Preis von 800 Pfd. St. von einer Hamburger Gesellschaft angekauft worden.

Der kgl. Musikdirector Herr W. Rust in Berlin ist von der Universität Marburg zum *Doctor musicae artiumque liberalium magister* ernannt worden, und zwar hauptsächlich im Hinblick auf seine Verdienste um die Herausgabe S. Bach'scher Werke.

Leipzig. Im neuen Stadttheater kam kürzlich Mozart's »Gans von Kairo« zur Aufführung, jedoch ohne sonderlichen Eindruck zu machen.

— Der Redacteur dieser Blätter hat einen Ruf erhalten nach Basel als Director der dort von der »Gesellschaft zur Beförderung des Guten und Gemeinnützigen« errichteten Musikschule, und wird im Herbst dahin übersiedeln.

Zeitungsschau.

Das neue Pariser Journal *»Le Redressement«*, welches schon durch seinen Namen die Absicht bekundet, alles Verkannte zu vertheidigen und ihm Bahn zu brechen, enthält in Nr. 10 einen warm geschriebenen Artikel über Johannes Brahms von Ernest Redon, welcher 2½ seiner grossen Spalten füllt. Wir müssen es erfreulich nennen, dass man in Frankreich anfängt sich mit Brahms, auch literarisch, zu beschäftigen, wenn wir dabei freilich die Methode nicht besonders wissenschaftlich finden. Der kurze Sinn des langen Artikels ist: Brahms ist ein Genie, man findet sich von seinen Compositionen zuerst vielfach abgestossen, das ist aber bei jedem Genie der Fall, und bei näherer Bekanntschaft ändert sich das Verhältniss. — Von dem, was in Deutschland über Brahms bereits mitgetheilt und geurtheilt worden ist, scheint unser Verfasser (vielleicht aus Sprach-Unkenntniss) nichts zu kennen, er nennt blos Fétis und citirt dessen biographische Notiz, indem er freilich dessen Kritik über Brahms mit Recht als oberflächlich bezeichnet und rügt.

Digitized by Google

ANZEIGER.

[70] Im Verlage von ***Falter & Sohn*** in ***München*** erschienen soeben:

Zwölf leichte Clavierstücke

von

G. F. Händel.

Zum Gebrauch für die Klassen des obligaten Clavierunterrichts in der k. Musikschule zu München zusammengestellt und mit den erforderlichen Bezeichnungen behufs der technischen Ausführung und des entsprechenden Vortrags versehen von

Dr. Hans v. Bülow,

Art. Director der königl. Musikschule.

Pr. 1 Thlr.

---

[71] Am 1. Mai erscheint in meinem Verlage:

MARSCH

für Orchester

von

Felix Mendelssohn Bartholdy.

Op. 108.

(Nr. 37 der nachgelassenen Werke.)

Partitur 20 Ngr. **Stimmen** 1 Thlr.
Für Pianoforte à 2ms. 17½ Ngr.
Für Pianoforte à 4 ms. 25 Ngr.

J. Rieter-Biedermann
in Leipzig und Winterthur.

---

[72] Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Das

Conservatorium der Musik

in Leipzig.

Seine Geschichte, seine Lehrer und Zöglinge. **Festgabe zum 25jährigen Jubiläum** am 2. April 1868 von **Dr. Emil Kneschke.** Mit vollständigem Schülerverzeichniss aus den Jahrgängen 1843—1868. gr. 8. geh. 10 Ngr.

---

[73] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

CONCERT

für

Pianoforte und Orchester

von

Joseph Haydn.

Zu vier Händen bearbeitet

von

Franz Wüllner.

Preis 1 Thlr. 15 Ngr.

---

[74] Verlag von

J. Rieter-Biedermann
in Leipzig und Winterthur.

G. F. Händel's Werke

im Clavierauszuge, Chorstimmen und Textbücher.

Uebereinstimmend mit der Ausgabe der Deutschen Händel-Gesellschaft.

Bis jetzt erschienen:

Acis und Galatea.

Clavier-Auszug	22½ Ngr. *netto.*
Chorstimmen . . . . à	5 - -

ATHALIA.

Clavier-Auszug	22½ Ngr. *netto.*
Chorstimmen . . . . à	6 - -

Cäcilien-Ode.

Clavier-Auszug	15 Ngr. *netto.*
Chorstimmen . . . . à	6 - -

Israel in Aegypten.

Clavier-Auszug	22½ Ngr. *netto.*
Chorstimmen . . . . à	15 - -

Judas Maccabäus.

Clavier-Auszug	22½ Ngr. *netto.*
Chorstimmen . . . . à	7½ - -

SAUL.

Clavier-Auszug	22½ Ngr. *netto.*
Chorstimmen . . . . à	7½ - -

Trauerhymne.

Clavier-Auszug	15 Ngr. *netto.*
Chorstimmen . . . . à	7½ - -

Textbücher, theils erschienen, theils demnächst erscheinend, à 2 Ngr. *netto.*

Indem ich mir erlaube, auf diese **schöne, billige, correcte** und mit der **Partitur der Deutschen Händel-Gesellschaft** übereinstimmende Ausgabe der Händel'schen Werke aufmerksam zu machen, bitte ich dieselben bei etwaigen Aufführungen gefälligst berücksichtigen zu wollen.

J. Rieter-Biedermann
in Leipzig und Winterthur.

---

[75] Die Musikalienhandlung von

Robert Seitz in Leipzig

Petersstrasse Nr. 14

empfiehlt sich zur Besorgung von Musikalien etc. unter den billigsten Bedingungen.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 5 Thlr. [illegible] Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. [illegible] Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile [illegible] deren Raum 2 Ngr. Briefe und [illegible] werden franco erbeten.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge

Leipzig, 6. Mai 1868. **Nr. 19.** III. Jahrgang.

Inhalt: Das Oratorium als Kunstgattung (Fortsetzung). — J. Brahms' »Deutsches Requiem« in Bremen. — Eine alte Pastoralsymphonie. — Uebersicht neu erschienener Musikwerke. — Bericht aus Wien — Feuilleton (Kurze Nachrichten). — Berichtigungen. — Anzeiger.

Das Oratorium als Kunstgattung.

(Fortsetzung.)

Wenn man also die Musik sich nur in Verbindung mit lyrischer oder dramatischer Dichtung denken kann, und, wie wir vorläufig annehmen wollen, das Oratorium keine blosse Abart der Oper ist, so sehen wir nun das Gebiet deutlich bezeichnet, auf welchem man es zu suchen hat. Wir nennen also Oratorium: die grösste und weiteste Kunstform, welche aus einer Verbindung von Musik mit lyrischer, genau gesagt: lyrisch intentionirter Poesie entsteht, insofern diese zur Offenbarung des Gefühlsmoments eine Reihe äusserer Ereignisse in sich hineingenommen hat. Bekanntlich hat die lyrische Dichtung für das eigentliche Gefühls*leben* fast gar keinen directen Ausdruck; sie kann es nur deutlich machen, indem sie entweder theils den Grund, theils die Aeusserungen und Wirkungen des Gefühlslebens angiebt, wie dies etwa geschieht in Mignon's: »Nur wer die Sehnsucht kennt«, oder äussere Gegenstände und Ereignisse in die Innerlichkeit hineinzieht, sie ganz mit derselben durchtränkt und durch diese Vermittlung das Seelenleben ahnen und errathen lässt; so beispielsweise in Uhland's »Capelle«. Ist dies nun schon bei dem kleinsten lyrischen Lied nothwendig, so wächst diese Forderung, je grössere Formen die Lyrik anzunehmen sich getraut; und da diese in das Empfindungsleben aufzulösenden Ereignisse um der einheitlichen Gestaltung des Gedichts willen unter einander zusammenhängen müssen, so ergiebt sich dann im letztern Fall eine Handlung oder Schilderung von grösserm oder geringerm Umfang. Hier sind allerdings der Poesie gewisse Schranken gesetzt, worüber unten mehr. Mit beiden Arten der lyrischen Poesie nun, die aber natürlich nicht immer streng gesondert auftreten, sondern nur in so weit zu trennen sind, als ein Gedicht durch dieses oder jenes Verfahren überwiegend beherrscht wird, tritt die Musik in Verbindung. Im erstern Fall nannte man das entstehende Werk wohl Cantate, obgleich der Begriff dieses Worts kein bestimmter ist, und man es darum neuerdings vorgezogen hat, solche Stücke nur nach der Veranlassung und dem Inhalt des Textes zu benennen. Im andern Fall ergiebt sich das Oratorium. Es enthält dieses ebensowohl eine Handlung, wie die Oper. Aber beim Oratorium zieht der Künstler die Handlung ganz in seine Subjectivität hinein und löst sie darin auf, bei der Oper veräussert er seine Subjectivität an die Handlung und lässt diese mehr losgelöst von sich erscheinen, jenes ist ein objectiv-subjectives, diese ein subjectiv-objectives Kunstwerk. — Man wird hierin keinen Widerspruch mit der Ansicht finden, die wir oben Chrysander's Definition gegenüber geltend machen mussten. Nicht die Musik an sich ist es, durch welche dieser Verzehrungsprocess mit der Handlung vorgenommen wird, sondern die Musik als Ingredienz der Dichtung. Dass diese die Empfindung oft, ja meist nur sehr allgemein und verhüllt andeutet, folgt schon aus dem eben über die lyrische Poesie Bemerkten, dann aber auch daraus noch, dass hier dieselbe sich absichtlich auf das Nothwendigste beschränkt, um der Musik nicht hinderlich zu werden. Aber fehlen darf eine solche Andeutung nicht, und ein Satz, dem die Empfindung von keiner Seite irgendwie beikommen kann, ist für musikalische Ausgestaltung unbrauchbar. Zugleich sieht man, dass an einen Oratorientext noch viel weniger als an eine Operndichtung der Anspruch eines selbständigen Kunstwerks gestellt werden darf. Denn in letzterer fällt immer noch ein bedeutender Theil dessen, was für die Oper das Wesentliche ist, der Dichtung als Aufgabe zu, der Oratorientext aber hat hauptsächlich das zu bieten, was in diesem Fall nur Mittel zum Zweck ist, das Gegenständliche, an dem sich das Gefühlsleben offenbaren soll. Daher kommt es denn auch, dass hier auf die Anordnung des Textes die Musik noch viel mehr bestimmend einwirkt, als bei dem Opernbuch, und z. B. mit einigem Geschmack und einiger Erfahrung aus Bibelstellen unschwer vorzügliche Oratorientexte zusammengestellt werden konnten, ohne dass es dazu wirklich dichterischer Begabung bedurft hätte. Hierauf bezog sich der in der Definition hinzugefügte Ausdruck: lyrisch intentionirte Poesie. Man kann aber das Wesen aller aus Verbindung

von Dichtung und Musik hervorgegangenen Kunstformen unmöglich verstehen, wenn man, wie das so häufig geschieht, beide Factoren gesondert betrachtet. Eine Nöthigung hierzu läge nur dann vor, wenn beide Künste ganz unzusammenhängend wären; dann müsste, damit ein Kunstwerk entstehen könnte, auf beiden Seiten nothwendiger Weise schon Kunst vorausgesetzt werden. Da nun aber das oben angegebene Verhältniss zwischen Poesie und Musik herrscht und die eigentlich künstlerische Thätigkeit sich erst in der Ausführung des Ganzen zeigt — denn kein Künstler schafft etwas absolut Neues, er bildet immer nur Vorhandenes weiter — so kann man an einen Opern- oder Oratorientext ebensowenig mit den Anforderungen an ein poetisches Kunstwerk herantreten, wie etwa an die Fabel oder das Scenarium eines Drama; dies wäre erst möglich, wenn man sich statt der musikalischen Ausführung eine Ausgestaltung durch Worte hinzudächte. Aber man kann sagen: durch das Hinzukommen der Musik **wird** der Text zur Poesie, ebenso wie das Sujet einer Tragödie erst durch die Ausführung des Dichters seine künstlerische Verklärung erhält. Denn die Musik tritt hier ja nicht selbständig der Dichtung gegenüber, sondern wirkt als poetisches Mittel, wie in andern Fällen die Sprache. Man gewöhne sich nur, so paradox es Manchem zuerst klingen mag, und so gewiss — wir wiederholen es — der Thätigkeit des Musikers fast alle künstlerische Gestaltung zufällt, Formen wie das Oratorium oder die Oper vom ästhetischen Standpunkt aus als poetische und nicht als musikalische anzusehen; nur so ist es möglich, die künstlerische Einheit zu erkennen, ohne welche ein Kunstwerk überhaupt nicht gedacht werden kann. Es braucht dabei keineswegs das, was man an poetischem Material an dem Oratorium bemerkt, schon künstlerische Gestaltung aufzuweisen, es kommt einzig und allein darauf an, in welch ein Anschauungsverhältniss man sich die Phantasie zu dem betreffenden Gegenstand gebracht denkt: **dieses ist nicht das des Musikers, sondern des Dichters, und zwar des lyrischen Dichters.**

Die so gewonnene Definition findet nun auch wirklich auf die Hauptwerke unserer grossen Oratoriencomponisten Anwendung, so auf Händel's Messias, Israel, Alexanderfest, auf Bach's Passionen und Weihnachts-Oratorium, Haydn's Schöpfung und Jahreszeiten, Mendelssohn's Paulus und Elias, Schumann's Paradies und Peri. Dies wird freilich nicht sofort klar sein, sondern noch fernere Sichtung und Sonderung der ästhetischen Begriffe erfordern.

Nachdem wir alles wirklich Epische im Oratorium beseitigt haben, bedarf die Ansicht keiner Widerlegung mehr, wonach darin das Epische sich mit dem Lyrischen oder Lyrisch-Dramatischen vermischen soll. Eine solche Mischung, wenn auch das Epische dem Wesen der Musik nicht zuwiderliefe, wäre doch schon deshalb unmöglich, weil beide Dichtungsarten einen ganz verschiedenen Auffassungsstandpunkt voraussetzen: das Epische erscheint unter dem Gesichtspunkt der Vergangenheit, das Lyrische unter dem der Gegenwart. Ein solches Werk würde einem Bild mit zwei Perspectiven gleichen und es käme alles darin verwirrt und verschoben zur Erscheinung. Trotzdem ist es nicht nöthig, dass die erzählenden Partien immer direct zur Offenbarung des Gefühls verwendet werden; bei einer grossern Handlung sind auch solche möglich, ja unvermeidlich, die nur dazu dienen, den Zusammenhang herzustellen, oder den substantiellen Haltepunkt bieten, an den sich die lyrische Reflexion anschliesst. Diese Partien, welche sich in der reinen Dichtung, z. B. den Romanzen und Balladen, die vorzugsweise auf Handlung fussen, durch einen ruhigern Ton kenntlich machen, werden in dem Oratorium dem Recitativ anheimfallen, und kennzeichnen sich schon dadurch als Nebenwerk. — Aber wir müssen noch weiter gehen und auch alles Dramatische aus dem Oratorium verbannen. Theoretisch ist eine solche Mischung ebenso unmöglich, wie zwischen Epik und Lyrik. Denn diese und die Dramatik bringen das Subject jedesmal in eine ganz andere Stellung zu seinem Gegenstand. Man kann nicht den Standpunkt immerfort wechseln, ohne die Einheit gänzlich zu zerstören. Hätte es also wirklich eine solche Kunstgattung bis jetzt gegeben, so würde man ihr als einer ästhetischen Unmöglichkeit alles weitere Entwicklungsvermögen absprechen müssen. Denn dass es mit den lyrischen Gefühlsergüssen in der Oper eine ganz andere Bewandniss habe, braucht kaum erwähnt zu werden. Diese können wohl äusserlich die Handlung aufhalten, und es ist wieder eine neue Frage, wie der Künstler sich mit dieser Anforderung des Dramas auseinander zu setzen hat; aber es sind doch immer Gefühlsäusserungen der betreffenden dramatischen Personen und nicht subjective des Künstlers. Die Einheit der künstlerischen Anschauung wird hier also nicht verletzt. — Allein es wird sich auch zeigen lassen, dass in den meisten Werken, von denen man den Begriff des Oratoriums zu abstrahiren pflegt, sich wahrhaft Dramatisches gar nicht findet. Es wird nämlich dieser Begriff, ähnlich wie der des epischen, vielfach in uneigentlicher und ungenauer Weise gebraucht. Freilich erfordert die dramatische Dichtung nothwendig die Form des Dialogs, aber dieser ist nur die äussere Folge ihres Wesens, und während man mit Recht sagen kann, dass dort, wo Drama ist, auch Dialog sein muss, kann keineswegs umgekehrt vom Vorhandensein des Dialogs auf wirklich dramatische Poesie zurückgeschlossen werden. Fragen wir, welches der Punkt ist, durch den das Drama zu Epos und lyrischer Poesie in einen reinen Gegensatz tritt, so ist es das stetige Bewegtsein der Handlung. Denn wie das Epos die substantielle Welt, die lyrische Dichtung die Gefühlswelt künstlerisch verkörpert, so das Drama das Geistesleben des Menschen, indem es zugleich die Veränderungen aufzeigt, welche dieses in der äussern Welt hervorruft. Darum muss mit derselben Unabänderlichkeit, wie jede Ursache ihre Wirkung hat, die Bewegung der Handlung eine durchaus continuirliche sein; es ist ein Fehler gegen die dramatischen Gesetze, wenn

Digitized by Google

sie einmal unterbrochen wird und etwas Unmotivirtes eintritt. Gerade weil diese Stetigkeit sich sofort aus dem Verhältniss ergiebt, in welchem der dramatische Mensch zur Handlung steht, ist sie Grundgesetz des Drama. Es braucht eine einzelne Scene für sich gar nicht dramatisch zu sein, aber sie kann es werden durch den Zusammenhang, in den sie gestellt ist; man denke an so viele Schiller'sche Monologe. Umgekehrt kann eine Scene dramatisch äusserst bewegt erscheinen, während ihr doch alle innern Bedingungen wahrer Dramatik fehlen, wie: Faust in Auerbach's Keller. Scenen letzterer Art finden sich nun freilich in Oratorien häufig und haben durch die dialogische Form ein Aussehen, als passten sie auch in ein Drama, während es doch für sich bestehende, abgerundete einzelne Bilder sind. Lebhafte Schilderung ist darum noch nicht dramatisch, weil die dramatische lebhaft ist, und dialogische Form findet sich, wie Jeder weiss, sowohl im Epos als im lyrischen Gedicht.

Die Lyrik wird sich dieser Art des künstlerischen Ausdrucks überall da bedienen, wo sie ihr substantielles Medium aus dem Leben und dem Verkehr der Menschen untereinander herausnimmt. Diese treten dann aber nicht auf, um sich als selbständige Wesen psychologisch vor uns zu entwickeln und zu offenbaren, sondern sie werden in Bewegung gesetzt durch gewisse Ideen, welche das Gefühl entzünden und sich in demselben verzehren. In Goethe's Erlkönig treten drei Persönlichkeiten selbstredend hervor, doch sind nicht diese das bewegende Moment des Gedichts, sondern, wie längst erkannt, ist es das Grausen gegenüber einer unheimlichen Naturmacht, dem zuerst das Kind dann auch der Vater erliegen. Uhland's »Schloss am Meere« besteht nur aus einem Wechselgespräch zweier Persönlichkeiten, deren eine das Schloss erblickte strahlend im Abendglanz, eine Stätte der Freude und stolzer Schönheit, während die andere es Nachts im Dämmerlicht des Monds gesehen hat, als Herberge der Klage und gebeugter Trauer; alles dies nur um den wehmüthigen Gedanken vom jähen Wechsel menschlichen Glücks lebendigere Gestalt gewinnen zu lassen; die Redenden aber sind an sich so bedeutungslos, dass wir über sie auch nicht das Geringste erfahren. Ganz so ist es im Oratorium. Der Elias Mendelssohn's, der die Baalspfaffen schlachtet und vom Volk umringt Regen vom Himmel erfleht, ist ebensowenig eine dramatische Persönlichkeit, als die Steinigung des Stephanus im Paulus und Anderes dramatische Scenen genannt werden können (vgl. die treffliche ästhetische Würdigung des Elias bei O. Jahn, Gesamm. Aufs. 44 ff.). Beides sind lebendige Situationen, mitten aus dem Treiben der Menschen herausgegriffen, welche die lyrische Empfindung in sich aufnimmt, und nichts Anderes hat auch Mendelssohn selbst gemeint, wenn er von dramatischer Anlage des Elias redet (Briefe 181, 186 und 187). Es kommt aber beim Oratorium noch ein anderes Moment hinzu, welches der poetischen Lyrik fehlt und an einzelnen Stellen eine solche Art der Gestaltung geradezu herausfordert. Die Dichtkunst hat als die geistigste unter ihren Schwestern ihr Darstellungsmaterial auch am meisten verflüchtigt, das der Musik, wenn auch immer flüchtiger als der Stoff, durch welchen die bildenden Künste in die Erscheinung treten, besitzt dennoch eine grosse sinnliche Kraft und ist einer gewaltigen quantitativen Steigerung fähig, wenn es sich um Darstellung eines Musikwerks grössten Maassstabs handelt, wie es das Oratorium sein soll. Je massenhafter nun das Material, desto mannigfaltiger muss es behandelt werden, um das Plumpe, Starre darin zu überwinden und ihm den Schein des Lebens zu verleihen. So ergiebt sich die Nothwendigkeit, die singenden Kräfte darin — und auf diesen beruht ja hauptsächlich ein solches Kunstwerk — in grösstmöglicher Abwechslung anzuwenden, dem Chor eine und mehrere einzelne Stimmen contrastirend gegenüberzustellen. Da nun eine menschliche Handlung den gegenständlichen Kern des Oratoriums bildet, und es andererseits menschliche Stimmen sind, durch welche die Darstellung des Werks getragen wird, so liegt es nahe, die einzelnen oder mehrfach combinirten Stimmen wiederum je mit einzelnen oder mehrern Persönlichkeiten der Handlung in Verbindung zu bringen, und es erhöht den Reiz des Kunstwerks, wenn die schon durch das musikalische Material geforderte Abwechslung zugleich auch durch die Worte veranlasst erscheint. Daher hat es z. B. auch nichts gegen sich, wenn Schumann die von ihm für Soli, Chor und Orchester componirten Balladen vom Pagen und der Königstochter an einzelnen Stellen noch mehr dramatisirte; dies ist lediglich eine äussere musikalische Einwirkung, und weit entfernt, dass dadurch das Gedicht etwas von seinem Charakter verlöre, stellt es sich vielmehr durch Vereinigung mit der Musik noch weit entschiedener, als ohne dieselbe, auf lyrischen Boden, wohin es in der That gehört. Denn da die lyrische Poesie fast nur indirecte und darum weniger wirksame Mittel zur künstlerischen Enthüllung der Empfindungen besitzt, wird es ihr oft schwer, etwas ausgedehntere Handlungen durch die Empfindung ganz zu bewältigen, und eben dies legt ihr auch in der Wahl ihrer Stoffe eine gewisse Beschränkung auf, die für das Oratorium wegfällt. Man erkennt zugleich, dass die musikalische Ballade zu derselben Gattung gehört wie das Oratorium, und sich von diesem nur durch die bescheidenern Dimensionen unterscheidet.

(Fortsetzung folgt.)

J. Brahms' „Deutsches Requiem" in Bremen.

C Bremen, 20. April. Am Charfreitag fand in der Domkirche durch die hiesige Singacademie die erste Aufführung des »Deutschen Requiems« von Joh. Brahms unter Leitung des Componisten und Mitwirkung von Jul. Stockhausen statt. Die hochgespannten Erwartungen sind nicht nur erfüllt, sie sind übertroffen worden; denn das Gute, welches man über das Werk hörte, hat sich völlig bestätigt, die Gerüchte über eine gewisse Verworrenheit des dritten Satzes haben sich als

Digitized by Google

durchaus unbegründet herausgestellt. Die zweite Hälfte des Requiem, die überhaupt zum erstenmal zur Ausführung kam, ist vielleicht noch schöner und wirkungsvoller als die erste; das Ganze erweist sich als eine Schöpfung von der allerhöchsten Bedeutung. Es steht einmal wieder ein ächtes grosses Meisterwerk edelster Gattung völlig fertig und in Schönheit strahlend vor unsern Blicken. Wir brauchen den letzten Ausdruck speciell, weil der Mangel dieser Eigenschaft an den Compositionen von Brahms bisweilen bemerkt wurde, weil man eine gewisse Schönheit der Melodiebildung, ein reizvolles und ergreifendes Colorit vermisste, aber gerade nach dieser Seite hin enthält das Requiem ganz hervorragende Partien, die bei höchster Eigenthümlichkeit als allgemein ergreifend und rührend bezeichnet werden müssen. An Grossartigkeit, mächtiger Wirkung und kunstvollem Aufbau behauptet es neben den Altmeistern Bach und Beethoven noch einen Platz, der durchaus nicht den Namen des Epigonenthums verdient.

Der Text, nach deutschen Bibelworten frei zusammengestellt, hat mit den Worten des officiellen Requiems nichts gemein, als die allgemeinen Berührungspunkte, Leben — Tod, Hoffnung für das Jenseits, Trost auf der Erde etc. Die sechs grossen Tonsätze, aus denen das Werk besteht (ein siebenter Satz in der Mitte steht noch in Aussicht, wie wir hören), erinnern uns vielmehr in ihrem geistigen Zusammenhang, in ihrer Bedeutsamkeit und Charakteristik an die Cartons von Cornelius zum Campo santo (falls man überhaupt eine Kunst mit der andern vergleichen darf), sie gleichen denselben in der Kraft der Zeichnung, der Kühnheit des Aufbaues, der ausserordentlichen Wahrheit der Empfindung, der Milde und Tiefe des Ausdrucks, während sie vor ihnen die blühende Farbe voraus haben. Sie sind durchweg für Chor und Orchester componirt, nur im dritten und fünften Satz hebt sich aus der Masse ein Barytonsolo heraus — die Stimme des Priesters oder Sehers. Mit der Seligpreisung derer, die Leid tragen, beginnt das Requiem in einem sanften Andante, das zu den Worten »sie gehen hin und weinen — und kommen mit Freuden« etc. eine wundervoll wirkende Steigerung enthält; in edelster, dem Geist wohlthuender und dem Ohr schmeichelnder Weise strömen die Klagegesänge dahin; in dem dunklen Orchestercolorit (die Violinen schweigen gänzlich) erscheinen die Klänge der Harfe wie Sternenlicht in der Nacht.

Mit dem zweiten Satz tritt das ganze Orchester ein und zwar in einem Trauermarsch, einer Composition von ganz originellem und grossartigem Wurf; der Chor stimmt dazu einen Grabgesang an, »Denn alles Fleisch ist wie Gras« — fast immer unisono und wirklich in schauriger Wahrheit des Ausdrucks. Dem düstern Begräbniss aller irdischen Herrlichkeit steht ein Mittelsatz (Trio, wenn man will) von zartem Charakter gegenüber, im Text an ein Gleichniss vom Ackersmann anknüpfend, der geduldig den Samen streut und auf den Frühregen harrt, geistvoll gedacht und glücklich erfunden. Noch einmal rauscht der ganze Trauermarsch vorbei, in dessen eigenartiger Harmonie und gesättigter Klangfarbe das Ohr schwelgen kann. Am Schluss desselben zeigt sich die Kraft des Tondichters; mit einem Schlag tritt ein neues Tonbild auf, das zu den Worten der Verheissung »Die Erlöseten des Herrn werden wiederkommen mit Jauchzen, ewige Freude wird über ihrem Haupte sein« eine glänzende Schilderung des ewigen göttlichen Lebens entfaltet; der mächtig emporstrebende Satz, welcher mit einem Fugato freie der Sonatenform angehörige Mittelsätze verbindet, ist namentlich in diesen von ganz ergreifender Wirkung, es tönt wie Flügelschlag befreiter Seelen, und bei dem sanft sich verklärenden Schluss fühlt man etwas von göttlicher das Grab besiegender Seligkeit.

Der dritte Satz (D-moll) beginnt mit Basssolo »Herr lehre mich, dass mein Leben ein Ziel hat, und ich davon muss« und schildert die Vergänglichkeit irdischer Bestrebungen, Gedanken, die im Wechselgesang von dem Chor aufgenommen und weitergeführt werden. Nach mannigfaltig gewundenen Gängen thürmt sich in gewaltiger Steigerung die Frage auf: »wessen soll ich mich trösten«, die sich der Chor mit einer herrlichen Gegenwirkung selbst beantwortet: »ich hoffe auf dich, Herr«; und nachdem sich die Hoffnung in einem reichen a capella-Gesang (nur leise im Orchester durch eine Dominante unterstützt) aufgebaut, bereitet sich auf dem Grundton der Tonart D-dur der mehrfach besprochene Orgelpunkt vor zu den Worten »der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand und keine Qual rühret sie an«. Dieser selbst besteht in einer weit ausgeführten von den Singstimmen vorgetragenen Fuge, nicht allein von seltener Kunst der Form, sondern auch von ausdrucksvollstem Gesang, welcher man in ihrem reich verschlungenen Gewebe keinen Verstoss gegen die Gesetze der Harmonie und des Wohlklangs nachweisen kann und der es an einer grossen Wirkung gewiss nicht fehlen wird, so oft ein wohlgeübter, zahlreicher und die Sache beherrschender Chor, wie dies in Bremen der Fall war, den Gesang zur wirklichen Geltung bringt. Zu dem wird er vom Orchester gestützt, das (ähnlich wie in der neunten Symphonie) die Singstimme begleitend umschreibt. Der Orgelpunkt selbst, von Contrabässen, Posaunen und Paukenklängen gebildet, erhielt hier ein besonders schönes Fundament in dem sanften unendlich tiefen Orgelton (32'), durch den sich die Bremer Orgel bekanntlich auszeichnet. Der Sinn dieses schönen Satzes, dass Alle in der mächtigen wunderbar fügenden Hand Gottes ruhen, die überall gegenwärtig das All umspannt, ist hier wohl jedem denkenden und fühlenden Hörer klar geworden, und erscheint nicht allein als eine geistvolle Intention, sondern als ein ganz reales und kunstwürdig durchgeführtes Gebilde.

Der vierte Satz des Werks zu den Worten des Psalmen »Wie lieblich sind deine Wohnungen« etc. schildert wohl in mystischem Sinn die Wohnungen der Seligen, oder den Himmel, den reine Herzen auch auf der Erde finden können; jedenfalls ist die Composition von einer Lieblichkeit, einer reinen, allen Hörern zugänglichen Anmuth und Wärme des Ausdrucks, dass wir den Satz unbedingt zu dem Schönsten zählen, was die moderne Tonkunst geschaffen hat. Und wie prächtig klingt das Orchester unter anderm mit seinen reichen Pizzicatos und andern reizenden Combinationen!

Der fünfte Satz »Denn wir haben hier keine bleibende Statt« führt mit den Worten des Apostels »Ich sage Euch ein Geheimniss, wir werden nicht alle entschlafen« in das Reich des Todes und der Auferstehung der Todten ein. Die Schilderung der letztern und der Besiegung des Todes »Der Tod ist verschlungen in dem Sieg« fällt dem Chor und Orchester anheim und ist ein Prachtstück erster Grösse (C-moll). Immer gewaltiger steigern sich darin die Siegesrufe des Chors »Tod, wo ist dein Stachel, Hölle wo ist dein Sieg« — gleichsam in mächtigem Ringen zwischen Leben und Tod, eine kühne und überraschende Harmonie scheint die andere zu schlagen, bis zuletzt in wirklich erschütternder Weise das siegreiche C-dur herausspringt, und nun wiederum ein Gegenbild höchsten unendlichen Lebens uns vorgeführt wird in einem freien Fugensatz »Herr du bist würdig zu nehmen Ehre und Kraft, denn du hast alle Dinge geschaffen, und durch deinen Willen haben sie das Leben«, ein Satz, der in seiner kernigen breiten Anlage, strengen Gliederung und der frischen Pracht des Klangs an Gestaltungen erinnert, wie sie nur Beethoven geglückt sind

Der höchste Punkt des Werks ist erreicht; der sechste Satz, die Seligpreisung »Derer die in dem Herrn sterben« kehrt in seiner milden Ruhe zum Anfang zurück; er schliesst in voller Versöhnung, in breitathmigen Vocalsätzen mit einzelnen überraschend schönen Zügen (z. B. »Der Geist spricht, dass

Digitized by Google

sie ruhen von ihrer Arbeit« etc.), zuletzt mit hinsterbendem Harfenklang.

Es waren in Bremen nach sorgfältigen Vorproben unter der Leitung des Componisten mehrere vollständige Chor- und Orchesterproben möglich, so dass die hiesigen Kunstfreunde Gelegenheit hatten, sich mit dem Requiem vertraut zu machen. Die warmen Farben dieser Schilderung beruhen nicht auf einmaligem Hören, sondern auf dem Eindruck einer genauern Bekanntschaft. Doch bestätigen hier auch die Laien (und es waren im Dom weit über 2000 Zuhörer anwesend) allseitig den grossartigen Eindruck auf sie. Nicht nur Herrn Brahms können wir von Herzen zu dieser Schöpfung Glück wünschen, welche die Hoffnungen erfüllt, die man einst über ihn aussprach, sondern auch der deutschen Kunst, dass in gleichem Schritt mit der neuen Zeit solche Werke in Deutschland geschaffen werden. Das Requiem hatte übrigens nicht nur aus dem benachbarten Hamburg und Oldenburg zahlreiche Gäste herbeigelockt, sondern auch aus der Schweiz und aus England Kunstfreunde und Notabilitäten nach Bremen geführt, unter denen man Frau Schumann, Joachim, Grimm, Max Bruch, Dietrich, Dr. Schubring und Andere bemerkte. Brahms verdient übrigens auch die volle Anerkennung als ein ausgezeichneter Chor- und Orchester-Dirigent. Zwischen den beiden Hälften des Requiems erfreute Joachim durch den Vortrag des Andante aus dem A moll-Concert von S. Bach, sodann durch ein kleines Andante von Tartini und Schumann's Abendlied — alles mit Orgelbegleitung. Nach dem Requiem trugen Herr und Frau Joachim die Arie mit obligater Violine »Erbarme dich« aus Bach's Matthäuspassion vor, in einer Weise, wie sie eben nur vom Ehepaar Joachim ausgeführt werden kann. Den Schluss des Concerts bildeten zwei Chöre »Seht das ist Gottes Lamm« und das Hallelujah von Händel, zwischen denen Frau Joachim in höchster Vollendung die Arie »Ich weiss, dass mein Erlöser lebt« sang. Das Requiem selbst dürfte nicht länger als fünfviertel Stunden dauern. Zwar nimmt es die Kräfte des Chors ganz bedeutend in Anspruch, doch wird es von den Sängern als dankbar bezeichnet und ist mit grosser Vorliebe gesungen worden.

Eine alte Pastoralsymphonie.

C. P. Vorlängst war in einem öffentlichen Blatte zu lesen, Beethoven habe zu seiner Pastoralsymphonie ein älteres Vorbild gehabt, und zwar in einer seit geraumer Zeit verschollenen Composition des im Jahr 1752 gebornen, 1817 gestorbenen Justin Heinrich Knecht, Musikdirector in der ehemaligen Reichsstadt Biberach in Oberschwaben. Der Schreiber gegenwärtiger Zeilen, der sich für Knecht als Urheber einer ansehnlichen Zahl von Choralmelodien, die in Süddeutschland höchst populär geworden sind, so wie als Schüler Vogler's und als einen ungemein thätigen, mannigfach verdienten Mann von Kind auf lebhaft interessirt, hat in Folge jener Zeitungsnotiz sich bemüht, das Knecht'sche Werk irgendwo ausfindig zu machen, und es ist ihm mit Hülfe eines aus Knecht's Heimath gebürtigen Studirenden endlich gelungen, eines der wohl selten gewordenen Exemplare zur Ansicht zu bekommen. Dasselbe ist bei dem seiner Zeit geachtsten Musikverleger Bossler in Speyer, der sich *conseiller de Brandebourg* titulirt, und der u. A. in seiner »Bibliothek der Grazien« ohne Zweifel zuerst Haydn'sche Symphonien, Arien und Duette »aus Herrn Mozart's Don Giovanni« im Clavierauszug mittheilte, in Orchesterstimmen erschienen; der Stich lässt auf die letzten achtziger Jahre schliessen. Ob Beethoven dieses Werk je gesehen oder gehört hat, wird schwer zu erweisen sein; man kann kaum glauben, dass der bescheidene Name des schwäbischen Musikers, der auf ganz andern Gebieten seine Hauptwirksamkeit ausübte, zu Beethoven nach Wien gedrungen sein sollte, es wäre denn, dass etwa Vogler, dem Knecht dieses Werk dedicirte, irgendwie zum Bekanntwerden desselben in der Kaiserstadt beigetragen hätte. Das Opus führt den Titel: *Le portrait musical de la nature.* Es enthält auf dem Titelblatt in französischer Sprache folgendes Programm:

1. Eine schöne Gegend, wo die Sonne scheint, die sanften Zephyren wehen (*voltigent!*), Bäche das Thal durchfliessen, ein Wasserfall aus der Höhe herabbraust, der Schäfer flötet, die Schafe hüpfen, und die Schäferin ihre süsse Stimme hören lässt.

2. Plötzlich verdüstert sich der Himmel; die ganze Nachbarschaft (*! tout le voisinage!*) hat Mühe zu athmen und ist in Aengsten; die schwarzen Wolken steigen auf, die Winde beginnen laut zu werden, von ferne rollt der Donner, langsamen Schritts naht der Sturm.

3. Mit Windesgeheul und schlagendem Regen tobt das Gewitter in voller Gewalt, die Gipfel der Bäume rauschen, der Bach wälzt seine Wasser mit schrecklichem Tosen.

4. Nach und nach legt sich der Sturm, das Gewölke zergeht, der Himmel wird hell.

5. Die freudetrunkene Natur erhebt ihre Stimme zum Himmel und bringt dem Schöpfer den lebhaftesten Dank durch süsse, anmuthige Gesänge dar.

Man sieht, der Gang des Ganzen ist ungefähr derselbe, wie bei Beethoven; curios möchte man es aber nennen, dass die Musiker so verfahren, als ob die Donnerwetter nur auf dem Lande ausbrächen, und nicht auch über den Dächern der Städte! So lässt auch Steibelt in seinem alten, bekannten Clavierstück *l'orage* dem Sturm eine Schäferscene vorangehen und nachfolgen.

Knecht hat seine Musik für ganzes Orchester, nur nach damaliger Weise ohne Clarinetten, selbstverständlich auch ohne Posaunen gesetzt. Die Blasinstrumente werden fleissig gebraucht, doch nicht gerade in charakteristisch hervortretenden Partien. Der erste Satz, $^4/_4$-Takt, G-dur, erfüllt gewissenhaft, was er versprach; man kann mit Fingern darauf deuten, wo die Vögel zwitschern und die Schafe ihre Sprünge machen; die »süsse Stimme der Schäferin« nimmt einen besondern Satz in C-dur in Anspruch, vorher aber hat der Schäfer in einem Zwischensatz, D-dur $^3/_8$, seine ländlich-sittlichen Gefühle ausgesprochen. Die zur Malerei bestimmten Figuren sind nicht übel ausgedacht; man sieht, die Natur-Objecte sind dieselben, denen auch Beethoven gelauscht hat: und doch, mit welch anderm Ohr hat dieser sie gehört! Wo die Natur auch mit ihren Aeusserlichkeiten in den Spiegel des Genius fällt, da kommt denn doch ein gar anderes Bild zum Vorschein, als wenn sie vom blossen Talent, und wäre es auch ein ganz respectables, aufgefasst und reflectirt wird. — Im zweiten Satz wird die Bewegung, die zu Anfang desselben durch lange, gebundene Noten der Primviolin e wie von einer dicken, dunstgeschwängerten Atmosphäre zugedeckt und niedergehalten war, immer lahmer, bis auf der andern Seite die Geister des Sturms sich erheben; ein Paukenwirbel auf *A* leitet als Donner in den dritten, den Sturmsatz über, in welchem aber die für das Heulen der Winde so nahe sich darbietende Chromatik, von welcher auch Beethoven eine Weile Gebrauch macht, kaum in ein paar Noten verwendet wird; er begnügt sich meist mit der einfachen Scala, in Sechszehnteln und Zweiunddreissigsteln durch zwei Octaven auf- und abrollend. Für die aufschlagenden Regengüsse und Schlossen hat sich Knecht einer Figur bedient, die einigermaassen an die von Beethoven dazu verwendeten Gänge erinnert, von welch letztern Ulibischeff so entzückt ist, dass er gern einmal seine eigenen Güter sich hat verhageln lassen, weil ohne dieses Naturphänomen auch die Beethoven'sche Wettermusik ja nicht existiren würde. (S. »Beethoven, seine Kritiker und Ausleger«,

Digitized by Google

deutsch von L. Bischoff, S. 225.) Aber auch hier wieder welch eine Geistesgewalt in Beethoven's Malerei, während bei Knecht Alles so bürgerlich zahm bleibt! Uebrigens hält der Sturm bei Letzterm dafür desto länger an; Beethoven gewährt dem Wetter nur 155, Knecht 226 Takte. Was sofort bei Beethoven das Ende des Sturms bildet, das allmälige Stillwerden, das Sichverziehen der Wolken, das hat Knecht zu einer ganzen Nummer ausgedehnt; aber wie tief bleibt er unter der Höhe, unter der alles Lob übersteigenden Schönheit jener Beethoven'schen Schlusstakte des vorletzten Satzes, wo die reinen Cdur-Accorde der Blasinstrumente wie blauer Himmel hervorleuchten, während in den Bässen noch von ferne der Donner verhallt; so etwas ist Keinem vor Beethoven und Keinem nach ihm inspirirt worden. — Eine Naivetät ist noch der Schlusssatz bei Knecht; er lässt die entzückte Natur dem Schöpfer danksagen in Variationen über ein einfaches Thema, die von einer Art von Menuett, einen Jubelchor vorstellend, unterbrochen werden.

Der Mühe werth schiene es uns immerhin, wenn in historischen Concerten auch solche Versuche älterer ehrenwerther Meister hier und da eine Stelle fänden; die volle Grösse der wahrhaft Grossen kommt dem lieben Publicum durch solche Vergleichungen um so mehr zum Bewusstsein, und neben solchen Heroen eine bescheidene Stellung einzunehmen, ist auch für die Geringern keine Unehre. Knecht darf immerhin jenen »göttlichen Philistern« beigezählt werden, denen Riehl ein gemeinsames, wohlverdientes Denkmal gesetzt hat; muss sich der Biberacher auch unter diesen die Superiorität eines Pleyel oder Gyrowetz gefallen lassen, so bleibt es doch wahr: »Ein kleiner Mann ist auch ein Mann.«

Uebersicht neu erschienener Musikwerke.

Bevor wir eine neue Rubrik beginnen, müssen wir zu den Lieder-Ausgaben noch etwas nachholen; nämlich die Anmeldung der unter dem Titel »Schubert-Album« nun auch bei Peters in Leipzig erschienenen Lieder von Schubert. Die schöne Müllerin, Winterreise, Schwanengesang und 22 ausgewählte Lieder, alle in einem Band, und zwar sowohl in der Originaltonart, als auch, in einem zweiten Band, für eine tiefe Stimme transponirt. Bei der anerkannten Vorzüglichkeit der Peters'schen Editionen wollen wir hier blos bemerken, dass es uns gefreut hat, in dieser Ausgabe den Müllerliedern in jener Form zu begegnen, wie sie in d. Bl. als die historisch zuverlässigste bezeichnet worden ist.

VI. Instructives.

a) Für Orgel.

F. Z. Skuhersky, Director der Prager Orgelschule, hat als Op. 13 und 14 zwei Hefte »Studien« erscheinen lassen (Prag, Hoffmann), welche den Orgelspiel-Beflissenen als guter Uebungsstoff im obligaten Pedalspiel empfohlen werden können. Bei dem instructiven Zweck der Stücke hätte wohl die Pedal-Applicatur angegeben werden sollen. Jedes Heft enthält 12 Stücke, sämmtlich mit obligatem Pedal, von mässiger Schwierigkeit. — Unter dem Titel »Die Choralfiguration« hat ferner Fr. W. Sering ein Heft gesammelter Choral-Vorspiele (zumeist von Seb. Bach) herausgegeben, welchen textliche Bemerkungen über den Bau solcher Präludien beigefügt sind (Gütersloh, Bertelsmann).

b) Für Clavier.

»Zum schnellen Fortschritt, Instructive Tonstücke in fortschreitender Ordnung für Clavier-Anfänger«, heissen 3 Hefte, welche als Op. 61 von dem bekannten Pianofortespiel-Pädagogen Heinrich Wohlfahrt als neuester Beitrag zu dessen instructiven Werken erschienen sind (Leipzig, Breitkopf und Härtel) und sich durch zweckmässigen Satz, nämlich auch dadurch auszeichnen, dass selbst beim langsamsten Spiel keine Härten und Uebelklänge entstehen, welches Erforderniss von Vielen, die für Anfänger schreiben, nicht genugend berücksichtigt wird.

c) Für Violine.

Sechs kleine leichte Duetten für zwei Violinen Op. 23 und ebensolche Op. 24 von W. Meves, bei J. Rieter-Biedermann erschienen, beschränken sich auf das Spiel in der ersten Position und dürften gerade dadurch sehr brauchbar sein — besonders Musikschulen zur Beachtung zu empfehlen!

VII. Bearbeitungen.

Für Orgel von R. Schaab bearbeitet liegen eine Anzahl Stücke vor (Leipzig, R. Seitz): Mozart *Recordare* und *Agnus Dei* aus dem Requiem, S. Bach Chöre, Choräle, Arien aus Kirchencantaten — 4 Hefte. Sämmtliche Stücke sind mit obligatem Pedal gesetzt, daher zur Uebung gut zu gebrauchen. Von demselben Bearbeiter ferner Schubert's »*Momens musicals*« Op. 94 für Clavier und Violine gesetzt (zwei Hefte, in demselben Verlag). — Von der Ausgabe: »Ausgewählte Stücke aus den Violin-Solo-Sonaten von Joh. Seb. Bach«, für das Pianoforte bearbeitet von Joachim Raff, deren erste Nummer (»Ciaconna«) wir bereits angemeldet, liegen nun drei weitere Hefte vor (Verlag von J. Rieter-Biedermann), die ebenfalls die Absicht haben, sehr fertigen Clavier-Spielern die Violin-Compositionen des alten Meisters zugänglich zu machen. — In demselben Verlag sind ferner erschienen: Ausgewählte Arien und Cantaten von W. A. Mozart, für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet von Carl Geissler. Die vorliegenden zwei ersten Hefte enthalten die Cantate »Die ihr des unermesslichen Weltall's Schöpfer ehrt« und die Arie »Bald muss ich dich verlassen«. — Endlich sind noch zu erwähnen: Sechs schwedische Volksmelodien, in Beethoven's Weise bearbeitet mit Pianoforte, Violine u. Violoncell von Emil Krause (Berlin, Schlesinger).

Berichte.

Wien. ✕ Die Concertzeit hat ihr Ende erreicht. Der Frühling ist plötzlich in's Land gekommen und treibt die Leute in die freie Natur hinaus, wo anstatt der Cantaten und Symphonien sie lustiger Vogelsang empfängt. — Die grossen Concerte haben am 7. April mit dem »ausserordentlichen« Gesellschaftsconcert ihren Abschluss gefunden. Es kamen darin das *Kyrie* der H moll-Messe von Bach, eine »alte Marien-Litanei der Hirten« (neu), Mendelssohn's Psalm »Richte mich Gott« und die Ostercantate »Lazarus« von Fr. Schubert zur Aufführung. Das *Kyrie*, als Einleitung des Concerts, machte im Ganzen einen würdigen Eindruck; das Duett sangen Frau Wilt und Frl. Anna von Asten, welch Letztere zu schönen Hoffnungen berechtigt, und namentlich der lebhaft sich bewegende Schlusschor fand ein empfängliches Publicum. Die beiden Vocalchöre, vom Singverein unter Herbeck's Leitung vortrefflich ausgeführt, mussten auf stürmisches Verlangen wiederholt werden, und Schubert's Ostercantate wurde mit andächtiger Stille, die nur hier und da von lautem Beifall unterbrochen wurde, bis zur letzten Note angehört und gewürdigt. Unter den Solisten gebührt der Preis vor Allen Frau Wilt, welche (in Folge Erkrankung einer Sängerin) die Partien der Maria und der Jemina mit prächtiger Stimme und warmer Empfindung ausführte, sodann Hrn. Prüisode (Lazarus), für dessen fast kränklich weiches Stimmorgan der gesangliche Theil förmlich geschrieben zu sein schien, ferner Herrn Bignio, der den Sadducäer Simon mit schönem Vortrag, wenn auch ohne jenes wilde Feuer sang, mit welchem ihn Beck auf die wirksamste Weise wiedergegeben hätte. Frl. Asten (Martha) und Herr Gustav Krenn lösten ihre Aufgabe in befriedigender Weise. Dieses letzte Concert gehörte nach dem Urtheil aller Sachkenner zu den bedeutendsten der ganzen Saison. — Auf eine ebenso glänzende Art schloss der Florentiner Quartettverein seinen Cyklus von zehn Quartettabenden im kleinen Redoutensaal vor gedrängt vollem Haus mit Mendelssohn's Esdur-, Beethoven's Fdur- (Op. 18) und Schubert's D moll-Quartett. Das Hervorrufen am Schluss des Concerts wollte kein Ende nehmen, und zum Abschied musste noch die Serenade von Haydn gespielt werden. Die Künstler waren in der Zwischenzeit in Pesth, Graz und Brünn und scheinen sich zunächst nach Olmütz gewendet zu haben. Der Erfolg, dessen sie sich hier erfreuten, war ein unerhörter und erhielt sich ungeschwächt bis zum Ende.

Auf dem Programm des ersten Zöglingsconcerts figurirte das Concert für drei Claviere (in C? D. Red.) von Seb. Bach, die Euryanthe-Ouverture, beide Piècen von den Zöglingen sehr gut ausgeführt, ein Violinconcert von Vieuxtemps, von dem jungen Brodsky gespielt, und Schumann's Ouvertüre Scherzo und Finale. Die vorzüglichsten Stücke des Programms des zweiten Zöglingsconcerts bildeten S. Bach's Dmoll-Concert für drei Claviere, von eben so vielen Schülerinnen recht wacker gespielt, die Tannhäuser-Ouverture und eine Arie aus Gluck's Iphigenie, von Frl. Bloch mit kräftig-schöner Stimme, aber noch entschieden schülerhaft vorgetragen. Ein Frauenchor von Riedel fand keinen besondern Anklang; den Schluss machte Paganini's *Perpetuum mobile*, ein schon zu wiederholten Malen vorgeführtes Paradepferd. — Im Salon »Bösendorfer« producirte sich der geschätzte Cellist Röver, und im Burgtheater kamen die Jahreszeiten von Haydn unter Mitwirkung der Solisten Frl. Benza, der Herren Adams (Tenor) und Dr. Krukl zu Gunsten

Digitized by Google

des Pensionsfonds »Haydn« unter Esser's Leitung, abermals vor einem recht zahlreich besuchten Haus zu wiederholter Aufführung.

Der Pianist Julius Epstein spielte in seinem Concert mehrere hier wenig bekannte Compositionen, nämlich ein Clavierconcert (in D) von J. Haydn, den zweiten Satz des Es dur-Concerte von Mozart, die Sonate in A (Op. 122) von Fr. Schubert und Schumann's Wiener Faschingsschwank. Die Schubert'sche Sonate trug als Composition and als Vortragsstück den Preis davon. Fräulein Magnus sang drei schottische Lieder von Beethoven, Mendelssohn's »Lieblingsplätzchen«, dieses ganz ausgezeichnet, und Schubert's Suleika, deren Wiedergabe ein bedeutenderes Stimmmaterial voraussetzt, als der geschätzten Sängerin zu Gebote steht.

Die Singacademie brachte in ihrem letzten Concert geistliche Gesänge von Bach und Durante, Mendelssohn's *Ave Maria* aus der »Loreley«, welches sehr gefiel, und Schumann's spanisches Liederspiel. Die Ausführung dieser Programmnummern bot nichts Ausserordentliches.

Der Singverein veranstaltet zur Feier seines zehnjährigen Bestehens am 5. Mai Abends im grossen Redoutensaal ein Festconcert, in welchem die beliebtesten Chornummern zur Aufführung gelangen werden. Durante's Magnificat und ein Adoramus von Palestrina eröffnen das Concert; es folgen sodann Chöre von Mendelssohn, Schubert und Schumann. Diese feierliche Production, auf welche Tags darauf noch eine Liedertafel folgt, dürfte die heurige Saison in definitiver Weise abschliessen. — Der Männergesangverein betheiligt sich an der Sammlung für das hier zu errichtende Schillerdenkmal ebenfalls durch eine Liedertafel mit ernstem und scherzhaftem Programm, welche am 20. April stattfindet.

Im Hofoperntheater drängten sich in der jüngstverflossenen Zeit verschiedene Gäste. Unter diesen erregte Sontheim aus Stuttgart als Eleazar in der Jüdin ein noch selten dagewesenes Furore. Alles war entzückt, endlich, wenn auch nicht einen jugendlichen, so doch einen ächt männlichen Heldentenor zu hören, ausgezeichnet in Gesang und Spiel und nur hier und da durch Kurzathmigkeit in der vollen Freiheit des Vortrags behindert. Sontheim sang noch, ebenfalls unter grossem Beifall, den Edgar in Lucia, den Robert und wird auch als vierte Rolle den Masaniello singen. Das Haus ist für alle Vorstellungen, in denen er auftritt, ausverkauft, und der Antheil des Publicums ein ganz ausserordentlicher. Herr Müller, Tenorist vom Operntheater in Cassel, trug durch starkes Loslegen im »Troubadour« am ersten Abend einen eclatanten Sieg davon; in »Wilhelm Tell« sank wieder das Barometer der Gunst, da man sich mit dem Forciren der übrigens kräftig jugendlichen Stimme und dem häufigen Detoniren unmöglich einverstanden erklären konnte. Herr Müller ist übrigens bereits für das hiesige Hofoperntheater angagirt, während Sontheim bald wieder nach Stuttgart zurückkehrt. Der dritte Gasttenor, Hr. Telek aus Pesth, in Rollen zweiten Rangs verwendet, liess das Publicum bis jetzt gleichgültig.

Die Angelegenheit des neuen Musikvereinsgebäudes geht glücklich vorwärts. Schon sind 80,000 fl. disponibel, mit welchen, da noch weitere 40,000 fl. erwartet werden, das Haus heuer noch unter Dach gebracht werden kann. Im Herbst des Jahres 1860 hofft man die Concerte in den neuen Sälen geben zu können.

Feuilleton.

Kurze Nachrichten.

In Eisenach haben unter der Leitung des Hrn. Thureau zwei Kirchenconcerte stattgefunden, deren Programme hier folgen: I. Die Dreieinigkeit, Melodie aus dem 13. Jahrhundert, Harmonie von Stade. *Adoramus te Christe* von Palestrina. Lob und Ehre (Motette Nr. 5) von S. Bach. *Ave verum corpus* von Mozart. »Gott mein Heil« von Hauptmann. »Warum betrübst du dich« von Kühmstedt. »Wer bis an das Ende beharrt« von Mendelssohn. Der 47. Psalm von Reinthaler. Sämmtliche Chorgesänge a capella. — II. »O Haupt voll Blut und Wunden«, Choral von S. Bach. *Amor et desiderium* von Palestrina. Andante für Orgel (Hr. Thureau) von Mendelssohn. »Sei still dem Herrn« von Hauptmann. Adagio für Violoncello und Orgel (Hr. Benkert) von S. Bach. Der sterbende Erlöser von M. Haydn. Andante für Orgel (Hr. Krause) von Volkmar. »Der Herr ist mein Hirt« von Thureau.

In Glogau fand am 1. April ein Concert der Singacademie statt, in welchem Händel's »Messias« zur Aufführung kam. Der Glogauer »Stadt- und Landbote« meldet darüber: Sind wir schon immer gewöhnt, in den Leistungen dieses strebsamen und mit Liebe zur Sache erfüllten Instituts einen bedeutenden Fortschritt zu gewahren, so bildete gerade dies eine Concert ein hervorragendes Moment in dem Musikleben unserer Stadt. Die Chöre, wie sie eben von vorn herein angethan sind, ein für bessere Musik und scharfe Charakteristik der Themen empfängliches Gemüth zu begeistern, wurden mit überraschender Frische und Schlagfertigkeit ausgeführt, und das Orchester verhielt sich äusserst brav. Von auswärtigen Kräften, die die Soli übernommen hatten, waren uns zwei, Fräul. Decker aus Berlin und Herr Wiedemann aus Leipzig noch von früher her in sehr gutem Andenken. Sie entledigten sich ihrer Aufgabe mit schönem Ton und verständnissvollem Vortrag. Herr Hasselbeck aus München, als Vertreter der Basspartie, war zu Anfang seines Auftretens nicht in voller Sicherheit, bald aber gewann er seine Ruhe und entwickelte bei vorzüglicher Schule ein überaus starkes, wohlklingendes Organ, so dass die Glanzpartie seiner Rolle vollständig zur Geltung kam. Trotz der Länge des Werks war das zuhörende Publicum bis zum Ende hin in der gespanntesten Aufmerksamkeit, und noch lange wird uns diese edle und würdige Musik in unserer Erinnerung bleiben.

Durch den Musikverein in Znaim (Mähren) kam am Gründonnerstag in der dortigen Stadtpfarrkirche Rossini's *Stabat mater* zur Ausführung. — Ein Concert desselben Vereins am 25. April brachte Mendelssohn's A moll-Symphonie, Rietz' Dithyrambe, Franz Schubert's Balletmusik zu Rosamunde, Wagner's Entr'act und Spinnlied aus dem Fliegenden Holländer und das erste Finale aus Mozart's Don Juan.

Hector Berlioz soll in Nizza, wohin er sich zur Erholung zurückgezogen hatte, von einem Unglücksfall betroffen, nämlich gestürzt und in hohem Grad leidend nach Paris gereist sein.

Die Buch- und Antiquariatshandlung List und Francke in Leipzig hat ein Antiquarisches Verzeichniss (das 45.) theoretischer Werke u. dgl. über Musik ausgegeben, welches manche selten gewordene Schrift enthält, weshalb wir unsere Leser darauf aufmerksam machen.

Leipzig. Das Conservatorium für Musik, dessen innere »Einrichtungen« in letzter Zeit in Folge einer Schrift des ausgetretenen Gesangsprofessors Herrn Goetze eine seltsame Beleuchtung erfahren haben, hat seine diesjährigen »Hauptprüfungen« am 20. April im Gewandhaussaal begonnen, wobei sich als Violinisten Herr Christian Ersfeld aus Coburg, Frl. Marie Ammon aus Nürnberg, Herr Gustav Holländer aus Leobschütz und Herr Max Broda aus Berlin; als Pianisten Frl. Liddy Richter aus Leipzig, Herr Alexander Rasmassé aus Moskau, Herr Augustus Sydenham aus London, Frl. Elisabeth Dannenberg aus Kursk und Herr Max Wogritsch aus Hermannstadt; als Violoncellist Herr Hermann Schmidt aus Glogau hören liessen.

— Als Gesanglehrer am Conservatorium ist Hr. Gloggner aus Frankfurt angestellt worden. Derselbe bringt von dort einen guten Ruf als Musiker und Lehrer mit.

(Eingesandt.)

Zum Besten der bedrängten Lehrerfamilien in Ostpreussen

versende ich von jetzt an bis Ende Mai d. J. von der eben erschienenen vierten Auflage meiner »Clavierunterrichtsbriefe« (bekanntlich von Kunstautoritäten wie Carl Reinecke, Prof. Bischoff etc. als Kinder-Clavierschule in entschiedenster Weise empfohlen) bis zur Höhe von 1000 Exemplaren das erste der 5 Hefte (enthaltend in 50 melodischen Uebungsstücken auf 159 Druckseiten mit Text den vollständigsten Unterrichtsstoff für die ersten 7—8 Monate) gegen Postnachnahme von 15 Sgr. (Ladenpreis 1 Thlr.) und bestimme den Ertrag der ersten 100 Exemplare (also 50 Thlr.) ganz und den der übrigen 900 Exemplare zur Hälfte (also 225 Thlr.) dem genannten Zweck, wodurch also den ostpreussischen Lehrern die Summe von 275 Thlr. zufliessen würde. Ueber die erzielte Summe wird Ende Mai eine Empfangsbescheinigung vom Königsberger Unterstützungscomité veröffentlicht werden und erhält ausserdem jeder Besteller ein Verzeichniss zugesandt, in welchem er seinen Namen (oder Buchstaben-Zeichen), sowie den aller übrigen Besteller eingetragen finden wird. Alle Bestellungen sind an den Unterzeichneten zu richten und erfolgt bei Postanweisung von 17 Sgr. die Uebersendung franco.

Wiesbaden, 15. April 1868. Aloys Hennes,
Verfasser der »Clavierunterrichtsbriefe«.

Berichtigungen.

S. B. In unserer Recension der drei nachgelassenen Clavierstücke von Schubert in Nr. 18 war in einer Anmerkung gesagt worden, es sei keine Zeit der Entstehung dieser Stücke angegeben; wir sind erst nachträglich darauf aufmerksam gemacht worden, dass allerdings, was wir übersehen hatten, bei zwei Stücken das Jahr angegeben ist und zwar bei Nr. 1 und 2 »Mai 1828«, also das Todesjahr Schubert's. — Ferner ist in voriger Nummer in der »Uebersicht neu erschienener Musikwerke« in der Anmerkung, die Händel-Ausgabe von J. Rieter-Biedermann betreffend, unter den »früher« erschienenen Werken die Trauerhymne anzuführen vergessen worden.

Digitized by Google

ANZEIGER.

[76] In meinem Verlag erschien soeben:

MARSCH
für Orchester
von
Felix Mendelssohn Bartholdy.
Op. 108.

(Nr. 37 der nachgelassenen Werke.)

Partitur 20 Ngr. **Stimmen** 1 Thlr.
Für Pianoforte à 2 ms. 17½ Ngr.
Für Pianoforte à 4 ms. 25 Ngr.

Leipzig, den 1. Mai 1868.

J. Rieter-Biedermann
in Leipzig und Winterthur.

---

[77] Verlag von
J. Rieter-Biedermann
in Leipzig und Winterthur.

Gustav Eggers.

Op. 7. **Drei Gesänge** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Frau Fanny Schröder gewidmet.) 17½ Ngr.
Nr. 1. »Zu deinen Füssen will ich ruhen« von Otto Roquette.
- 2. »So dunkel sind die Strassen« von Th. Storm.
- 3. Ständchen: »Hüttelein, still und klein« von Fr. Rückert.

Op. 8. **Zwei Gesänge** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Herrn Dr. Franz Liszt gewidmet.) 15 Ngr.
Nr. 1. »Hörst du nicht die Bäume rauschen« von J. von Eichendorff.
- 2. Wandrers Nachtlied: »Ueber allen Gipfeln ist Ruh« von Goethe.

Op. 9. **Drei Gesänge** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Herrn Robert Franz gewidmet.) 12½ Ngr.
Nr. 1. »So hast du ganz und gar vergessen« von H. Heine.
- 2. Sie liebt mich nicht: »Hinweg mein Aug'! In jener Thalesweite« aus »Heinrich Falk« von Otto Roquette.
- 3. Mädchenlied: »O Blätter, dürre Blätter« von L. Pfau.

Op. 10. **Sechs Lieder** im Volkston für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Frau Henriette Merkel zugeeignet.) 17½ Ngr.
Nr. 1. Czechisches Volkslied: »Haselnüsse zu pflücken« von J. Grosse.
- 2. Lettisches Lied: »Ach Schwesterlein, wie hast du dich so weit hinaus versprochen«.
- 3. Heimlicher Liebe Pein: »Mein Schatz, der ist auf die Wanderschaft hin«, Volkslied.
- 4. Zuversicht: »Mag kommen, was da will« von Fr. Eggers.
- 5. Rothe Aeuglein: »Könnt'st du meine Aeuglein sehn«, Volkslied.
- 6. »Mei Mutter mag mi net«.

Op. 11. **Vier Gesänge** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Herrn Carl Lührss gewidmet.) 17½ Ngr.
Nr. 1. Klage und Trost: »Ich hör' ein Sichlein rauschen«, Volkstext.
- 2. »Mei Schätzel das hat mi verlassen«, Volkstext.
- 3. »In meinen Armen wieg' ich dich« von Natorp.
- 4. Die rothe, rothe Ros': »Dem rothen Röslein gleicht mein Lieb'« (»O! my love 's like a red«) nach Rob. Burns von W. Gerhard.

---

[78]
Neue Musikalien
im Verlage von
Robert Seitz in Leipzig.
Nova-Sendung Nr. 2.

	Thlr.	Ngr.
Billema, R., Op. 72. **Un jour de bonheur** pour Piano	—	20
—— Op. 74. **Encore un Rêve** pour Piano	—	25
Brandt, Carl, Op. 20. **Saltarello** pour Piano	—	22½
—— Op. 21. **La Sylphide** pour Piano	—	20
—— Op. 22. **Le Printemps.** Etude en trilles pour Piano	—	17½
—— Op. 23. **Ballade écossaise** pour Piano	—	22½
—— Op. 24. **Myosotis.** Romance sans paroles pour Piano	—	15
Eschmann, J. Ch., Op. 58. **Trois Sonatines** pour Piano et Violon Nr. 1—3 à	1	7½
Kreutzer, Léon, **Symphonie en fa mineur** arr. à 4 ms. par B. Damcke	3	—
—— **Symphonie en si bémol** à 4 mains par B. Damcke	3	—
Lacombe, Paul, Op. 8. **Sonate** pour Piano et Violon	2	12
Langhans, W., Op. 1. **Quatuor** pour 2 Violons, Alto et Violoncelle	2	—
Lübeck, E., Op. 13. **Douze grandes Etudes** pour Piano Liv. I, II à	1	10
Milanollo, Th., Op. 5. **Air de Marlborough.** Variations humoristiques p. Violon avec acc. de Piano ou de Quatuor	1	5
Polignac, E. de, **Deux Pièces** pour Piano	—	12½
Saint-Saëns, C., Op. 14. **Quintette** p. Piano, 2 Violons, Alto et Vcelle.	4	15
—— Op. 16. **Suite** pour Violoncelle et Piano	2	5
—— Op. 18. **Trio en fa** pour Piano, Violon et Vcelle.	3	10
—— Op. 19. **Les Noces de Prométhée.** Cantate couronnée en Concours international à Paris en 1867, pour Solos, Choeurs et Orchestre. Partition Chant et Piano	1	—
Schiffmacher, J., Op. 48. **Danse Suédoise** pour Piano	—	15
—— Op. 49. **2e Romance sans paroles** pour Piano	—	12½
—— Op. 50. **Danse alsacienne** pour Piano	—	15
Weber, C. M. v., **Quatuor** pour Piano, Violon, Alto et Violoncelle. (Nouvelle Edition en Partition)	3	—
Werner, A., Op. 1. **Caprice-Etude** pour Piano	—	12½

---

[79] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

W. A. MOZART.

Adagio für zwei Clarinetten und drei Bassethörner. Für Pianoforte zu 2 Händen bearbeitet von H. M. Schletterer. 12½ Ngr.

Andante aus der Serenade (in C moll) für 2 Clarinetten, 2 Oboen, 2 Hörner und 2 Fagotte. Für Pianoforte zu 2 Händen bearbeitet von H. M. Schletterer. 12½ Ngr.

Allegretto und **Menuett** aus den Quartetten für Streichinstrumente Nr. 8 in F dur und Nr. 7 in D dur für Pianoforte übertragen von Charles Delioux. 22½ Ngr.

Drei Divertissements für 2 Violinen, Viole, Bass und 2 Hörner. Für Pianoforte zu 2 Händen bearbeitet von H. M. Schletterer. Nr. 1 in D, Nr. 2 in F, Nr. 3 in B à 1 Thlr.

Fuge für das Pianoforte. Für Orgel übertragen und mit Pedal-Applicatur bezeichnet von G. Ad. Thomas. 12½ Ngr.

Türkischer Marsch (aus der Sonate für Pianoforte in A dur). Für Orchester instrumentirt von Prosper Pascal. (Am Théâtre lyrique in Paris als Zwischenact in der »Entführung aus dem Serail« eingelegt.) 8.
Partitur 17½ Ngr.
Stimmen complet 25 Ngr.
Jede Stimme einzeln à 1½ Ngr.

Op. 114. **Maurerische Trauermusik** für Orchester. Für Pianoforte zu 2 Händen bearbeitet von H. M. Schletterer. 12½ Ngr.

Serenade (in Es dur) für 2 Clarinetten, 2 Oboen, 2 Hörner und 2 Fagotte. Für Pianoforte zu 2 Händen bearbeitet von H. M. Schletterer. 1 Thlr.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 13. Mai 1868. **Nr. 20.** III. Jahrgang.

Inhalt: Das Oratorium als Kunstgattung (Fortsetzung). — Recensionen (Orchestermusik. Nachgelassene Werke von Mendelssohn). — Bericht aus Bremen. — Feuilleton (Kurze Nachrichten. Zeitungsschau). — Anzeiger.

Das Oratorium als Kunstgattung.

(Fortsetzung.)

Aber ein Hauptmerkmal der Gattung ist diese dramatisirende Behandlung nicht, ja sie ist überhaupt nur da anwendbar, wo der Lyriker unmittelbar in's volle Menschenleben hinabsteigt, um hier die Anhaltspunkte für sein reich bewegtes Innere zu gewinnen. Je grossartiger, umfassender die Ereignisse sind, welche er aufnimmt, je gewaltiger der Abstand erscheint von der allgemeinen Idee, durch welche eine bedeutende Handlung in Bewegung gesetzt wird, und den einzelnen Elementen derselben, *) desto weniger wird sie angewendet werden können, weil der Musik die Möglichkeit fehlt, eine solche Handlung in all ihren Abstufungen vom Allgemeinen und Grössten bis zum Besondern und Kleinsten zu einem Werk zusammen zu schliessen. Je grösser die gegenständlichen Massen sind, welche das Oratorium zu besiegen hat (und es kann die grössten besiegen), desto eher erschöpft sich auch, wie natürlich, die lyrische Kraft desselben. Aeusserlich angesehen zeigt sich dies darin, dass bei einer derartigen Ausführung ein Oratorium Dimensionen annehmen würde, die kein Mensch mehr auf einmal zu erfassen im Stande wäre. Es giebt also Stoffe, in denen die menschliche Persönlichkeit theils nur sehr vereinzelt einmal hervortreten darf, theils ganz verschwinden muss, und zwar sind dies gerade die recht eigentlich oratorischen. So können wir uns beispielsweise kaum einen grossartigeren oratorischen Stoff denken, als die Zerstörung Jerusalems durch die Römer, und ebenso sicher verträgt die ungeheure weltgeschichtliche Bedeutung dieses Gegenstands durchaus nicht jene Form der lebendigen Einzelschilderungen, wie sie leider dennoch in Löwe's gleichnamigem Oratorium angewendet ist. Anstatt dass hier der Text in grossartiger Einfachheit die bewegenden Ideen dieses gewaltigen Ereignisses aussprechen sollte, treiben darin allerhand Schemen, wie Titus, Agrippa, Berenice ihr Wesen, die uns in Arien, Duetten, Ensembles ihre Privatgefühle mitzutheilen scheinen. Solche Menschlein sind uns aber im Angesicht weltrichtender Weltgeschichte völlig gleichgültig. Wenn daher Händel die Befreiung Israel's aus der ägyptischen Knechtschaft einmal so grossartig auffassen wollte, wie er es gethan hat, so war er nur im Recht, jenes dramatisirende Element ganz daraus zu verbannen. Einen ähnlichen Fall haben wir im Messias. Hier verhalten sich die Worte meistens lyrisch-betrachtend, indem sie das Factische als bekannt voraussetzen, und kommen ihrerseits der Musik mehr entgegen, als im ersten Theil des Israels. Nur an wenigen Stellen begegnen wir wirklicher Erzählung und im Anschluss daran auch sogenannten dramatisirten Partien. So wird zuerst die Geburt Christi mit den Bibelworten erzählt und die Engel werden mit ihrem »Ehre sei Gott« selbst singend eingeführt. Dasselbe Verfahren wiederholt sich im zweiten Theil auf dem Punkt der tiefsten Erniedrigung Christi, wo »ihm die Schmach das Herz bricht«; hier erzählt der Sopran recitativisch: »und alle die ihn sehn, sprechen ihm Hohn, verspotten ihn frech und schütteln das Haupt und sagen«; und nun folgt der höhnische Judenchor: Er trauete Gott, der helfe ihm nun aus u. s. w. Wer fühlt nicht das Tiefsinnige in dieser Gestaltung, wie sich der Künstler zweimal aus den reinen Höhen der Betrachtung mitten unter die menschlichen Ereignisse auf die Erde herabsenkt, gleichsam dadurch das Niedersteigen des Erlösers zu den Menschen und sein Versinken in das tiefste Leid so einfach und gross nachzeichnend! Ein drittes Mal kommt diese Weise bei dem Chor vor: Auf, zerreisset ihre Bande, ebenfalls sinnreich, wenngleich nicht mit so hervortretender Beziehung. Lehrreich in dieser Hinsicht sind auch die beiden Haydn'schen Oratorien. Beide behandeln denselben Gegenstand, die Freude an der Schönheit der Welt; es sind gewissermaassen lyrische Gedichte über die Natur im grossartigsten Maassstab. Aber die Schöpfung weist einen höhern und darum entfernteren Standpunkt auf, sie spannt den

*) Wir reden hier natürlich nur von solchen Stoffen, die nicht, wie dies häufig der Fall, in sich schon die Nothwendigkeit ächt dramatischer Ausgestaltung tragen und dadurch für die Oper bestimmt erscheinen.

Rahmen über das ganze Universum, während uns die Jahreszeiten gleichsam in eine abgeschlossene, von glücklichen und in idyllischer Ruhe lebenden Menschen bewohnte Gegend führen. In ersterm Werk tritt das Leben der Menschen untereinander und somit auch die Einführung einzelner Persönlichkeiten zurück; der Lyriker steht hier all den gewaltigen und lieblichen Naturerscheinungen, die vorübergeführt werden, unmittelbar gegenüber, nur als das erste Menschenpaar geschaffen ist, spricht er seine Empfindungen durch ihren Mund aus und zeichnet sie dadurch auf's Einfachste und Wirkungsvollste als die zum Selbstbewusstsein erwachte vollkommenste Bildung aller Creatur. In den Jahreszeiten ist alles lebendiger, reicher und farbenprächtiger; hier bewegen wir uns, besonders im Herbst und Winter, mitten unter glücklichen, frohen Menschen, die aber gleichfalls nicht losgelöst von der Natur und ihr gegenübergestellt sind, sondern nur als schönste und edelste Blüthe aller Naturbildung erscheinen. Sollten wir uns entscheiden, welchen von diesen beiden unsterblichen Werken der Vorrang gebühre, so würden wir die Jahreszeiten nennen. Denn die Natur des beiden zu Grunde liegenden Gegenstands bringt es mit sich, dass er nicht vom zu hohen kosmogenischen Standpunkt aus betrachtet wird, da dasjenige, was in der Natur dem Lyriker (Vater Haydn wenigstens sicherlich) die Empfindung entzündet, gerade die bunte Mannigfaltigkeit und lebendige Schönheit derselben ist.

Wie es nun Stoffe geben wird, bei denen gar nicht, oder so gut wie gar nicht dramatisirt werden darf, so lassen sich andererseits auch wohl solche denken, die ohne Gefahr ganz dramatisirt werden können. Dazu sind aber mehrere Bedingungen nöthig. Zunächst muss der Stoff seiner relativen Höhe und Bedeutsamkeit nach diese Behandlung vertragen; ferner muss offen und zweifellos daliegen, dass hier nicht die auftretenden Persönlichkeiten die Handlung erzeugen, sondern dass sie sämmtlich nur durch einen lyrischen Grundgedanken in Bewegung gesetzt werden; sodann muss das Gegenständliche desselben derart sein, dass es, ohne in Unnatur zu verfallen, den einzelnen Personen berichtend in den Mund gelegt werden kann; endlich muss der musikalischen Behandlung daraus ein nennenswerther Vortheil erwachsen. Es ist klar, dass diese Bedingungen wohl nur zusammentreffen werden bei Stoffen von kleiner Dimension, die mehr eine einfache Situation, als eine Handlung darbieten. Will man nämlich umfassendere Begebenheiten, die sich aus einer Reihe einzelner Situationen zusammensetzen, durchweg dramatisiren, so dass alle Einzelstimmen und alle Stimmencomplexe, die darin zur musikalischen Verwendung kommen, durch entsprechende einzelne oder mehrere Persönlichkeiten oder Menschenmassen motivirt erscheinen, so erwächst um der Einheit des Ganzen willen die Forderung, dass diese Persönlichkeiten in ihrem Handeln und Empfinden in gegenseitige Beziehungen treten und sich einander beeinflussen. Wird dieser Forderung Genüge geleistet, so entwickelt sich ein mehr oder weniger vollkommenes Drama, da nun die einzelnen Persönlichkeiten selbständiges Leben zu zeigen beginnen, und der Künstler die volle Freiheit seiner Subjectivität verliert, worin wir den charakteristischen Unterschied des Oratoriums von der Oper fanden. Es ist ein schlechtes Auskunftsmittel und ein Missbrauch mit der dramatischen Form, wenn man, um den Gebrauch irgend welcher Stimmorgane nur überhaupt zu motiviren, Persönlichkeiten einführt, die für die Belebung und den Fortgang der Handlung wenig oder gar nichts bedeuten, von denen man oft im Lauf des ganzen Werks kaum erfährt, wer sie sind, und die auf der einen Seite die wirklich bedeutsamen Personen in eine schwankende Stellung bringen und herabdrücken, andererseits die Auffassung der durch ihre Organe versinnlichten Musikstücke erschweren. Dieses Missverhältniss tritt oft in geradezu komischer Weise hervor, wo es sich um den Bericht von Factischem handelt, welches nun wohl oder übel in irgend eine Beziehung zu der Schein-Persönlichkeit gebracht werden muss.*) Und doch bleiben auch so vielfach Unklarheiten zurück, die durch natürliche Erzählung in einfachster Weise beseitigt werden wären (vergl. O. Jahn, a. a. O.). Schliesslich wird dadurch dem Componisten ein gewaltiger Hemmschuh angelegt; nirgends kann er sich frei bewegen, nirgends von den ihm zu Gebote stehenden Mitteln freien Gebrauch machen, überall muss er ängstlich bedacht sein, ob es durch die Umstände der Handlung erlaubt sei, hier einen Chor, dort ein Terzett u. s. w. anzubringen. Und das Alles einem reinen Phantom zu Liebe. Dagegen können je nach der Beschaffenheit des Stoffs viele lebendige in Wechselrede sich abrollende Situationen im Oratorium enthalten sein, wenn nur auch lyrisch-reflectirende Partien dazwischen treten oder einfache Erzählung, damit die Stetigkeit im Einführen einzelner Persönlichkeiten aufgehoben, und man dadurch zugleich auf den rechten Standpunkt dem Werk gegenüber gestellt wird. So ist der Paulus gestaltet, und auch im Elias bliebe nur zu wünschen, dass einige Male statt der Maschinerie des berichtenden Engels einfache Erzählung gewählt wäre; im übrigen trägt dies vortreffliche Werk ganz den Stempel des hellen Künstlergeistes, der das Wesen der Oratorienform so vollständig begriff; auch hier ist man durch die eingestreuten reflectirenden Chöre und Arien, sowie die grossartigen Tonbilder über erzählendem Text im zweiten Theil sofort über die Auffassung des ganzen Werks orientirt. Nicht minder mustergültig ist, nach dieser Seite hin, Paradies und Peri; besonders in der kriegerischen Scene des ersten Theils kann man sehen, unter welchen Umständen am passendsten die Form der leben-

*) Mendelssohn, Briefe S. 360: Ich kann das halb Opernhafte der meisten Oratorien-Texte (wo man sich mit allgemeinen Figuren, wie z. B. ein Israelit, ein Mädchen, Hannah, Mikah u. dergl. durchhilft, und wo die dann statt zu sagen »es geschehe das und das«, sagen müssen: »weh' mir, ich sehe das und das geschehen«) gar nicht leiden, halte sie für schwach, und mag dergleichen nicht mitmachen.

Digitized by Google

digen Wechselrede eingeführt wird: es ist der Culminationspunkt des ganzen Abschnitts, wo die Heere gegeneinander prallen: hier werden wir wie im Sturmwind mitten durch das Schlachtgewühl gerissen, um gleich darauf wieder in die Höhen behrer Betrachtung zu entschweben. — Ein geeignetes Beispiel aber für die Möglichkeit einer gänzlichen Dramatisirung bietet Mendelssohn's Walpurgisnacht. Hier haben wir eine einfache Situation, genommen aus der Bewegung einer jener, in der Geschichte so oft wiederkehrenden Mittelzeiten, in denen Altes und Neues mit einander um den Vorrang kämpfen; nach Goethe's eignen Worten ist in dem Gedicht der lyrische Grundgedanke »seines freudigen, unzerstörbaren Enthusiasmus« für der Väter Sitte und Glauben verkörpert, und dasselbe »im eigentlichsten Sinn hochsymbolisch intentionirt«; endlich ist auch das Ganze gerade knapp genug, um durch das Schema der Dramatisirung den Componisten nicht zu sehr in der freien Verwendung seiner Mittel zu hemmen. Wie übrigens das Dramatisiren zum grossen Theil den äussern Anforderungen der Musik zuzuschreiben ist, kann man aus der Weise erkennen, in der Mendelssohn das Gedicht nach dieser Richtung hin verändert hat. Goethe hat nur einen Druiden aufgestellt; Mendelssohn macht daraus zwei, einen Tenor und einen Bariton singenden; die Wahl dieses Stimmorgans wird motivirt durch den Zusatz: Priester der Druiden. Einer Einzelpersönlichkeit, die bei Goethe als: Einer aus dem Volk, auftritt, theilt der Componist eine Altstimme zu und benennt sie in Folge davon: eine alte Frau aus dem Volk. Alles dies um eine grössere Mannigfaltigkeit der Solo-Stimmen zu gewinnen. Bei dem Dichter werden die Anfangsverse von dem Druiden allein vorgetragen; der Musiker, um einen musikalischen Gegensatz zu erzielen, lässt Tenorsolo und Frauenchor abwechseln, und führt dazu einen Chor des Volks ein. Hierdurch wird das Ganze lebendiger, reizvoller, aber um kein Haar dramatischer oder überhaupt nur dramatisch. Ja man kann geradezu das Gegentheil behaupten; denn diese Veränderungen geschahen, damit die Musik voll und ganz von der Dichtung Besitz nehmen konnte; je mehr sich aber diese ausbreitet, desto mehr muss das Dramatische zurücktreten, was niemals in der Ruhe der Musik, sondern immer nur in der stetigen Bewegung der Dichtung seinen Sitz hat.

Wir hatten oben vorläufig angenommen, dass das Oratorium kein Nebenzweig der Oper sei. Man kann diesem allgemein ausgesprochenen Gedanken eine zweifache Wendung geben. Entweder fasst man die Oper als universellere und vollendetere Kunstgattung, von der sich das Oratorium einmal abzweigte, aber in seinen endlichen Consequenzen dahin zurückführen muss, wie es z. B. Köstlin thut (Vischer, Aesthet. III, 1110). Dann ist die Frage über seine Lebensfähigkeit entschieden: wir besitzen in Mozart's und Beethoven's Opern die Ideale dramatischer Musikwerke, und es ist ein Unding, neben der völlig ausgestalteten Kunstform die halb entwickelte als gleichberechtigt weiter cultiviren zu wollen. Oder man erblickt im Oratorium das dramatisch musikalische Kunstwerk nur nach einer andern Seite hin entwickelt und nimmt für dasselbe die gleiche Formvollendung an, wie für die Oper. Dass aber diese Annahme irrig sei, fällt nicht schwer zu beweisen.

Das Drama verhält sich zu den andern Gattungen der Poesie, wie diese selbst zu ihren Schwesterkünsten. Wie die Poesie die am meisten vergeistigte Kunst ist, so ist wieder das geistige Leben in seiner reinsten, man möchte sagen abstractesten Gestalt Inhalt der dramatischen Kunstschöpfungen. Darum ist für sie ein Umstand unumgänglich nothwendig: die äussere Darstellung; und zwar aus einem allgemeinern und speciellern Grund. Der erste ist, weil nur auf diese Weise das dramatische Product die für jedes Kunstwerk nothwendige Sinnlichkeit und Realität erhält; der andere, weil erst dadurch, dass man alles Materielle, aber zum Verständniss nicht Entbehrliche, aus der Sphäre des Geisteslebens heraus in die concrete Erscheinung rückt, eine ungehinderte und freie geistige Entwicklung möglich ist. Ein Jeder weiss, wie schattenhaft ein für die Bühne bestimmtes Drama beim blossen Lesen mit vertheilten Rollen zur Erscheinung kommt; ebenso leicht ist einzusehen, dass wenn Jemand alle die gegenständlichen Voraussetzungen, unter denen ein Drama spielt, in den Dialog verarbeiten wollte, die Schwere des Stofflichen überall die ungehinderte Charakterentfaltung hemmen würde. Da nun das doch wohl als ausgemachter Grundsatz gilt, dass dem Oratorium die äussere Darstellung nicht zukomme, so wäre damit der Beweis geliefert, dass es, als dramatisches Kunstwerk gefasst, der Oper gegenüber eine sehr beträchtliche Unvollkommenheit an sich trage. Nichts ist oberflächlicher, als zu sagen, das Oratorium gebe im Unterschied von der Oper die Action auf und führe die einzelnen Musikstücke breiter aus; in Wahrheit würde dadurch nur eine bereits ausgebildete Kunstgattung verstümmelt, keine neue geschaffen. Mit Recht werden die sogenannten Lesedramen nicht sonderlich geachtet. Ungleich geringern Werth aber hätte ohne Zweifel noch eine Gattung, deren charakteristische Merkmale in den eben genannten beständen. Denn wenn schon beim recitirenden Drama die äussere Darstellung unentbehrlich ist, wie viel mehr muss dies beim gesungenen der Fall sein, wo die Musik mit ihren Anforderungen eine ausführlichere, die Anschaulichkeit und das genaue Verständniss vermittelnde Rede so sehr beschränkt?*)

(Schluss folgt.)

*) Mendelssohn hat im Paulus und Elias zwei so thatsächliche Beispiele für seine Auffassung des Oratoriums geliefert, dass einer vereinzelten Aeusserung über Schubring's »Bonifacius« (Briefe S. 187), von dem er meint, er müsse ganz durchaus dramatisch gehalten sein, nur ohne sichtbare Action, nicht eben grosses Gewicht beigelegt werden dürfte.

Digitized by Google

Recensionen.

Orchestermusik.

Richard Wüerst, Ein Mährchen, Phantasiestück für Orchester. Op. 44. Partitur Pr. 2 Thlr. Berlin, Bote und Bock.

S. B. Die musikalische Idee dieses Stücks verkörpert sich in der Form, dass zuerst ein balladenartiges Motiv in den Streichinstrumenten, und zwar abwechselnd in den Bässen und in der Oberstimme sich vernehmen lässt (Es-dur, *Moderato* 3/4), worauf ein Zwischensatz im 2/4-Takt mit Triangelschlägen und einer geschlängelten Phrase der Flöte zu Accorden der Bläser etwas Mysteriöses anzudeuten scheint; beides kehrt nochmals kürzer wieder und geht dann über in ein *Molto Allegro* 2/2 Es-dur, dessen Thema auf *forte* hämmernden Bässen:

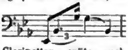
erbaut ist, worunter man sich etwa eine Schaar von Kobolden denken könnte, die in eifriger Arbeit begriffen sind. Dieses *Allegro* hat ungefähr Sonatensatzform und kehrt am Schluss nach einem Crescendo zu der nun vom ganzen Orchester breit austönenden balladenartigen Melodie zurück, die endlich wieder im *pianissimo* verklingt.

Gegen solche Form ist natürlich vom musikalischen Gesichtspunkt nichts einzuwenden, welcher nur verlangt, dass die Themen nicht blos erscheinen um wieder zu verschwinden, sondern vielmehr durch die Kunst der Thematik und Contrapunktik, oder wenigstens durch einfache Wiederholung, immer festere Gestalt annehmen. Dies geschieht bei der balladenartigen Melodie durch das Erscheinen in Unter- und Oberstimme, und durch die Wiederkehr am Schluss des Ganzen; bei den Themen des *Allegro* durch kunstgemässe thematische Ausführung und ebenfalls Wiederholung. Der 2/4-Takt erscheint als ein Intermezzo, bestimmt die beiden Hauptgedanken zu trennen und auch wieder zu verbinden; er enthält auch keine melodischen Motive, die einer Ausführung bedürftig erscheinen; das mehr rhythmische Motiv, das im Horn auftritt:

findet jedoch im Seitensatz des *Allegro* eine einleitende Verwendung. — Somit wird es nur auf die Motive selbst ankommen, ob sie melodisch und rhythmisch werthvoll genug sind, um für ein Orchesterstück ausreichendes Interesse zu gewähren. Dies wollen wir hier untersuchen.

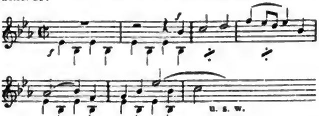
Das balladenartige Motiv, welches, wie gesagt, zuerst von den Bässen allein gebracht wird, lautet:

Die Violinen wiederholen es buchstäblich (mit vierstimmiger Harmonie) nur mit dem Schluss: *f b*. Darauf bringen es die Bässe gleichsam als zweiten Theil (Tonika-Dominante) wieder, und die Violinen wiederholen dies genau. Von dem tonischen Schluss an setzen sich die Bässe als Orgelpunkt auf *Es* fest, die Violoncells bringen eine wogende Figur

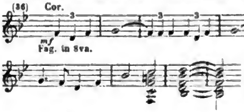


und auf derselben bewegen sich die Clarinetten, später auch die Violinen in Gängen, die dem Thema analog sind. Hieraus ergeben sich achtmal vier Takte mit jedesmal auf dem vierten Takt cadenzirendem Schlussfall. Eine solche Gestaltung hat wenig Anregendes und Anziehendes, sie »spannt« nicht, sondern spannt ab. Man mag dies durch das volksliedartige Wesen jenes Themas zu rechtfertigen versuchen, aber ein Orchesterstück braucht doch nicht ein förmliches Volkslied zu geben, sondern es genügt, wenn dieses Genre angedeutet ist. Das Intermezzo hat, wie schon bemerkt, keinen festen melodischen Gehalt, sondern wird aus jenem Horn-Motiv und einer Phrase der Flöte

gebildet, welche dann in das wiederholte Balladen-Motiv hinein in der Clarinette sich fortsetzt. Hier ist die rhythmische Gestaltung schon dadurch etwas freier und daher wirksamer, dass auf dem vierten Takt als erstem das Thema *forte* (und in D-moll) wieder eintritt. Das wiederholte Intermezzo kommt als Uebergang zum *Allegro* nicht weiter in Betracht. — Das Hauptthema des *Allegro*, welches sich auf den klopfenden Bässen aufbaut, heisst so:



In seinem rhythmischen Schlussfall auf dem vierten Takt, der sich glücklicherweise nicht wiederholt, liegt für uns gleichwohl etwas Triviales, um so mehr, als das Thema sogleich wieder in denselben Noten von der zweiten Violine etc. aufgenommen wird. Eine länger gespannte Periodik würde hier, wie wir glauben, bessere Dienste gethan haben. Das Motiv, melodisch-rhythmisch betrachtet, hat überdies etwas Tanzartiges an sich, das uns für ein Orchesterstück nicht nobel genug scheint, und dieser Charakter muss sich im *forte*, bei scharf markirter Rhythmik und vollem Orchester (auch Posaunen) noch mehr bemerklich machen. Kann das Thema auch in irgend einer Weise auf Originalität Anspruch erheben? Wir glauben nicht und meinen es in allerlei Polkas, Geschwindmärschen u. dgl. schon mehrfach gehört zu haben. Der Componist hat wahrscheinlich geglaubt etwas Burleskes damit auszudrücken, und burlesk macht sich die Sache auch, besonders durch die hämmernden Bässe, die hernach auch die Figur des zweiten Takts übernehmen und durchführen. Allein es ist ein gefährlich Ding um das burleske Element, wenn es sich nicht an einen fest und deutlich bestimmten Gegenstand haftet, den der Componist aber mit dem blossen Wort »Mährchen« nicht gegeben hat. — Das Seitensatz-Thema, welches zuerst zweimal von Hörnern und Fagotten in Octaven und ohne Begleitung, dann vom Orchester und harmonisirt gebracht wird, lautet:



Wir zweifeln, dass auch von diesem Motiv Jemand den Eindruck der Originalität empfangen wird. Die häufige Wiederholung auf denselben Tönen giebt ihm auch etwas Bequemes und Lässiges, das dem feiner fühlenden Musiker kein Behagen erwecken, nicht den Eindruck des Interessanten machen wird. Im Uebrigen zollen wir der thematischen Arbeit des Componisten gern alle Achtung. Einige Nachahmungsstellen sind ganz hübsch aus den Themen entwickelt, die Ueberleitungen immer aus bereits vorhandenem Stoff gebildet, die Instrumentirung ist

Digitized by Google

wirksam und sorgfältig gearbeitet. Für manche Orchester wird das Stück daher immerhin eine willkommene Novität sein; wir zweifeln nur daran, dass im Concert, wo sich doch allezeit viele kritische Naturen zusammenfinden, das Werk sonderliches Glück machen wird, und zwar nicht deshalb, weil es etwa nicht gleich verstanden werden würde, sondern weil es an's Ignoble streift und nicht genug zu denken giebt.

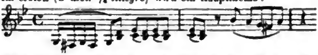
Nachgelassene Werke von Mendelssohn.

1) Sonate (in G-moll) für Pianoforte. Op. 105. Nr. 34 der nachgelassenen Werke. Zweite Folge. Pr. 1 Thlr. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann.

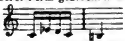
2) Sonate (in B-dur) für Pianoforte. Op. 106. Nr. 35 der nachgelassenen Werke. Zweite Folge. Pr. 1 Thlr. Derselbe Verlag.

H. D. In den ersten Jahren nach Mendelssohn's Tod ist bereits Vieles aus seinem Nachlass veröffentlicht worden, welches er ohne Zweifel selbst zur Herausgabe vollendet hatte; manche seiner schönsten Compositionen, wie die A dur-Symphonie, erblickten erst nach seinem Tod das Licht. Seitdem hatte die Publication lange geruht, obgleich man aus dem chronologischen Verzeichniss von Rietz (welches dem zweiten Band der Mendelssohn'schen Briefe angehängt ist) wusste, dass der Nachlass noch manches Interessante und Werthvolle enthielt. Das vorige Jahr brachte mit dem achten Heft von Liedern ohne Worte und mit der Ouvertüre in C einen neuen Anstoss; und jetzt werden uns neben den obigen beiden Sonaten in kurzer Folge noch ein Trauermarsch, ein Ave Maria aus der Oper Loreley, und neuerdings endlich auch die Reformationssymphonie als erschienen angezeigt. Der Reichthum des Neuen erscheint demnach wieder sehr ansehnlich; wird man fürchten müssen, missverstanden zu werden, wenn man auch ein Bedenken äussert? Unter dem Vielen, was ein Meister wie Mendelssohn bei seinen Lebzeiten schrieb und zurücklegte, muss sich nothwendig auch Manches finden, was er selbst nicht würde edirt haben. Denn die Componisten unseres Jahrhunderts stehen besser als Mozart und seine Zeitgenossen; es fehlt nicht an Verlegern, und Mendelssohn zumal hätte jedes seiner Werke unmittelbar unter den glänzendsten Bedingungen herausgeben können. Man darf also, wenn nicht in allen, so doch in manchen Fällen jedenfalls die Vermuthung aussprechen, er habe, was er nicht veröffentlicht, auch nicht veröffentlichen wollen; oder um dies noch mehr einzuschränken: man darf sich jedes Werk darauf ansehen, ob Gründe zu finden sind, die etwa den Meister von der Veröffentlichung hätten zurückhalten können. Es ist gewiss keine Pflicht der Pietät gegen einen grossen Künstler, alles was einmal seiner Feder entflossen, der Welt vor Augen zu stellen, wenn es nicht auch seinen Geist so voll und deutlich wie das bereits Bekannte erkennen lässt. Nur das historische Interesse an seiner Entwicklung rechtfertigt in gewissem Sinn die Publication von Jugendarbeiten, soweit diese die Natur des Talents und seiner Entwicklung in verständlicher Weise zu erläutern geeignet sind.

Zu dieser letztern Gattung gehören die beiden oben angezeigten Sonaten; oder wenigstens die erste derselben. Ihr ist am Schluss, wohl nach dem Autograph, die Bemerkung zugefügt: »Angefangen in Berlin am 16. Juni 1820, vollendet am 18. August 1821«, sie ist also in Mendelssohn's 12. Lebensjahr begonnen, im 13. vollendet; von ihr erwähnt Rietz in seinem Verzeichniss nichts, doch ist sie wohl mit gemeint in dem Brief Mendelssohn's (von 1826 wahrscheinlich) an Nägeli, den Nohl in seinen »Musikerbriefen« S. 299 abdruckt und worin es heisst: »einzelne kleine Sachen, die ich vor langer Zeit gemacht und jetzt bei dieser Gelegenheit wieder hervorgesucht habe, darf ich gar nicht erwähnen.« Als ein Werk des zwölfjährigen Knaben gewährt die Sonate nun allerdings ein wohlthuendes Interesse; der wirkliche Schaffensdrang, das sichere Können, ein angebornes Gefühl von Wohlklang und Ebenmaass, die bewusste Herrschaft über Form und Mittel treten schon hier hervor und lassen über das erstaunliche Talent keinen Zweifel; daneben erscheint der Flug der Phantasie noch unbehülflich, die Erfindung nicht reich und nicht originell, die Folge der Gedanken nicht immer fliessend — kurz eine Individualität hat sich noch nicht herausgebildet. Drei Sätze bilden die Sonate. Im ersten (G-moll $^4/_4$ *Allegro*) wird ein Hauptthema:



zuerst durch verschiedene Phasen durchgeführt, in denen die Verarbeitungsfähigkeit des Achtelmotivs wohl erkannt und angewendet ist. Ihm tritt nach dem Abschluss eine kräftig auftretende Triolenbewegung entgegen, in welcher ein wirksamer Contrast glücklich erzielt ist; sie führt durch C-moll und B-moll nach der Dominante von B-dur, in welcher Tonart nun nach alter Weise, statt eines zweiten Themas, das erste wieder einsetzt. Doch sind demselben neue Anhänge angefügt, in deren Verlauf imitatorische Kunst hübsch verwendet wird. Wiederholung der Triolenbewegung führt zum Abschluss. In der Durchführungspartie des zweiten Theils wird das Achtelmotiv des Themas in bald längerer, bald kürzerer Form gebracht und von einer heftigen Sechszehntelfigur



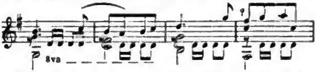
unterbrochen, die ebenfalls imitatorisch behandelt wird; eine ziemliche Steifheit ist diesem Abschnitt eigen, die nur durch das sehr hübsche harmonische Spiel wieder gemildert wird, welches vor dem Wiedereintritt des Themas mit den Elementen desselben ausgeführt ist. In einer kurzen Coda, nach dem Schluss des zweiten Theils, tritt auch jenes zweite Sechszehntelmotiv wieder ein, und der sinnvoll erdachte kräftig auftretende Schluss weist schon weit über das Kindesalter hinaus. Die formelle Klarheit und Rundung, das Fernhalten alles Verschwommenen, das Gestalten aus bestimmten, greifbaren Elementen, welches Mendelssohn den Meister auszeichnet, ist hier entschieden schon vorgebildet. Der zweite Satz (*Adagio*, Es-dur $^3/_4$) steht dem ersten an festem Gehalt jedenfalls nach; ein weiches, sinniges Tonspiel, Wechsel von langsamen gehaltenen Figuren und weit sich ausspannenden, mannigfach modulirenden Sechszehntelgängen, aber kein rechter Mittelpunkt und auch keine prägnant ausgebildete Cantilene; neben dieser Unproductivität im Ganzen freilich wieder geschickte und fein erdachte Züge in der harmonischen Arbeit, für jenes Alter jedenfalls Beweise ungewöhnlicher Begabung. Der letzte Satz (*Presto*, G-moll $^3/_4$) hat ein lebhaftes, bestimmt ausgeprägtes Thema, und entwickelt in dessen Verarbeitung und den daraus entwickelten Passagen ein rühriges und frisches Leben; man sieht deutlich das Anlehnen an bekannte Vorbilder, aber die Einheitlichkeit und feste Form zeigt auch in der Reproduction selbständige Kraft, und der Eindruck des Unbefangenen und Naiven wird nur erhöht durch gewisse Unebenheiten der Form, wie denn in diesem, gleich dem ersten aus zwei Theilen bestehenden Satz die Partie der Durchführung auffallend knapp wegkommt, und der Uebergang zur Grundtonart unvermuthet und ziemlich unvermittelt eintritt. — Wir dürfen also der Verlagshandlung für die Publication gerade dieses Werks aufrichtigen Dank sagen, da es uns die frühe Entwicklung von Mendelssohn's Talent mehr wie ein anderes anschaulich macht; es ist der Zeit nach das früheste Werk Mendelssohn's, welches bis jetzt veröffentlicht ist.

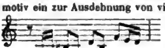
Digitized by Google

Die **zweite** Sonate zeigt am Schluss die Bemerkung: Berlin den 31. Mai 1827 und ist mit dieser Jahreszahl auch von Rietz verzeichnet. Sie stammt also aus der Zeit, man kann sagen, der völlig erlangten künstlerischen Reife Mendelssohn's, der damals das 18. Lebensjahr zählte; er hatte das Octett, die Ouvertüre zum Sommernachtstraum und manche andere vorzügliche Composition bereits vollendet, die ihn uns in seiner ganzen ausgeprägten Individualität so deutlich vor Augen stellen, wie nur irgend ein Werk späterer Zeit, und daneben eine Jugendfrische, ein kühnes und frisches Walten der Genialität zeigen, wie man es in manchem Werk späterer Zeit vergebens sucht. So zeigt denn auch diese Sonate in Anlage und Erfindung den ächten Mendelssohn, alle Motive kommen uns bekannt entgegen, die Durchführung derselben zeigt seine Feinheit und seinen Reichthum an überraschenden Wendungen, die Behandlung des Instruments erinnert an seine technische Kunst und ist dankbar, oft brillant. Daneben aber kann das Werk im Ganzen und vielfach auch im Einzelnen eine gewisse Unfertigkeit nicht verleugnen; es steht den oben genannten Werken derselben Periode nicht nur an eindringlicher Kraft, sondern auch an formeller Rundung entschieden nach, und wir glauben nicht fehlzugehen, wenn wir die Ansicht aussprechen, dass der Componist dieses Werk gewiss mit Absicht zurückgelegt hatte und es schwerlich ohne eingehende Durchsicht zum Druck würde gegeben haben.

Kräftig und kühn beginnt der erste Satz (*Allegro vivace*, B-dur $^2/_4$) mit diesem Thema:

welches die Bewegung des Stücks bestimmt. Nach verschiedenen gut contrastirenden Gängen und Zwischenmotiven hebt das Hauptmotiv von neuem an und führt unmittelbar durch D nach G-dur, worin nach kurzer Beruhigung ein weiches und anmuthiges zweites Thema auftritt, zu dem die Bewegung des Hauptthemas nur noch wie aus der Ferne angedeutet wird:



Dies führt bald zum Schluss, aus welchem die nicht völlig verklungene Grundbewegung in allmäliger Steigerung zur Wiederholung, und andererseits zum zweiten Theil überleitet. Hier wird nun in unerwarteter Weise aus dem Grundmotiv ein zur Ausdehnung von vier Vierteln erweitertes Thema  gebildet und bei demgemäss verändertem Takt zur Grundlage einer längern thematischen Verarbeitung gemacht, welche sich durch kühne Modulationen auszeichnet und zuweilen von dem eigentlichen Thema hübsch unterbrochen wird, auch zuletzt mit kräftiger Steigerung in dieses wieder überleitet. Sollen wir nun aber unser Gefühl bei dieser Stelle aufrichtig aussprechen, so müssen wir sagen, dass es dem Componisten hier wohl nicht gelungen ist, die Arbeit hinter der Idee zu verbergen, dass erstere hier mit zu vielem Anspruch in den Vordergrund tritt und dadurch den organischen Eindruck des Ganzen nicht gerade fördert. Die Wiederholung des ersten Theils ist natürlich dadurch vereinfacht, dass der Uebergang nach G wegfällt; das zweite Thema setzt gleich in B ein; im Verlauf wird auch das Thema im $^4/_4$-Takt einmal wieder gebracht und der Schluss mit kräftigen harmonischen Steigerungen vorbereitet, die aber schliesslich nach allmälig abnehmender Kraft im *pp.* verklingen.

Die Glanzpunkte der Sonate sind die beiden Mittelsätze; sie werden jedem Verehrer des Meisters eine willkommene Vermehrung seiner Kenntniss sein, denn hier vereinigt sich Reiz der Erfindung, Einheit der Stimmung, Feinheit der Ausführung, wie wir es nur in seinen besten Sachen gewohnt sind. Der zweite Satz, **Scherzo** (*Allegro non troppo*, $^3/_4$ B-moll), auf rasch hinhüpfende Sechszehntelbewegung gebaut, gehört zu der Zahl der vielen und als vorzugsweise charakteristisch angesehenen Sätzen, in welchen wir durch originelle Erfindung angezogen und durch immer wechselnde pikante Wendungen in fortwährender Spannung gehalten werden. Fast der ganze Satz ist *pp.* gehalten; er fordert einen sichern und geschmackvollen Spieler. Der dritte Satz (*Andante quasi Allegro*, $^6/_8$ E-dur) steht in völligem Contrast zu jenem; hier kommt das selig-behagliche Hinträumen, wofür die moderne Romantik den Ausdruck gefunden, in wiegenden Figuren, lang gedehnten Rhythmen und hübschen Modulationen zum Ausdruck. Wir beschreiben diese Stücke nicht weiter, da nur eigenes Hören und Spielen eine Vorstellung von denselben gewähren kann. Das *Andante* schliesst nicht ab, eine kräftige fanfarenartige Figur unterbricht die zum Schluss drängenden Accorde; ein daran sich anschliessender Gang bleibt auf einer Fermate auf der Septime stehen, aus welcher sich ein kurzes Uebergangstück (*Allegro molto*, $^4/_4$ B-dur) zum letzten Satz entwickelt; in wiederholten Läufen zum Tremolo des Basses auf F setzt sich das B-dur wieder fest, das Thema des ersten Satzes tritt wieder andeutungsweise auf, und aus der Sechszehntelbewegung entwickelt sich sodann der **letzte Satz** (*Allegro moderato*, B-dur $^4/_4$), der hauptsächlich die Bravour des Spielers in Anspruch nimmt, an musikalischem Gehalt aber den beiden Mittelsätzen entschieden nachsteht. Auf und nieder eilende, meist harmonische Sechszehntelpassagen, zu einfachen Accorden des Basses, bilden den Grundbestand desselben; sie tragen nichts eigenthümlich Mendelssohn'sches und sind der Art, wie sie dem Meister beim Phantasiren jedenfalls zu Hunderten einfielen. Zuweilen heben sich aus denselben vollstimmigere Accordfolgen, melodische Ansätze heraus, die Passagen sind zuweilen in einer auch harmonisch interessanten Weise unter die beiden Hände vertheilt, aber das Ganze kann doch den Charakter der brillanten technischen Exhibition nicht verleugnen. Nachdem dasselbe in kurzer Entwicklung rasch vorübergegangen, beginnt nach einem Dominantenschluss und einer Fermate, nach zweimaligem Ansatz, das Thema des Scherzo wieder und wird im Grundzug seiner Bewegung, namentlich mit Benutzung der frühern Schlusswendungen, noch einmal vorgeführt; in allmälig sich steigernder Bewegung entwickelt sich daraus wieder das Thema des letzten Satzes, und auch dieses wird nun mit mancherlei Anhängen, Steigerungen und den Schluss vorbereitenden Wendungen zum Schluss geführt, der auch hier *pp.* ausklingt.

Der Zusammenhang der beiden letzten Sätze, die Wiederkehr von zwei frühern Sätzen theils in der Uebergangspartie, theils innerhalb des letzten Satzes selbst, deutet an, dass Mendelssohn sich an die überlieferte, freilich auch von Beethoven schon vielfach durchbrochene Sonatenform nicht halten wollte, dass er engere Beziehungen der Sätze untereinander herbeizuführen strebte; auch räumt er der Polyphonie im ersten Satz grössern Spielraum ein als sonst wohl geschah. In diesem Sinn erscheinen uns namentlich der erste und letzte Satz (die beiden mittlern Sätze sind schöne und in sich gerundete Musikstücke) mehr wie Studien, die uns die Ideen und Bestrebungen des Meisters erkennen lassen, aber einen eigentlichen künstlerischen Abschluss noch nicht erlangt hatten. Dies Gefühl der Unfertigkeit hat sicherlich Mendelssohn veranlasst die Sonate zurückzulegen; denn dass er ein solches Gefühl besessen, darf man

Digitized by Google

z. B. aus den erwähnten Briefen an Nägeli schliessen, nach welchen er überhaupt sich ungern entschloss für Clavier allein zu schreiben, sowie aus einem Brief an Moscheles (1834, Briefe Bd. 2 S. 27), worin er offen von seiner Armuth an neuen Wendungen für's Clavier, von der Schwierigkeit, die es ihm mache, ein ruhiges Stück für dasselbe zu componiren, spricht. Es ist gewiss immer belehrend, den verehrten Meister in diesen seinen Bestrebungen beobachten zu können; dennoch aber ist den künftigen Herausgebern Mendelssohn'schen Nachlasses dringend an's Herz zu legen, sorgfältig zu sichten und nur das zu geben, was ihrer Ueberzeugung nach den Mendelssohn'schen Geist ganz und voll wiedergiebt und wobei seine Einstimmung, wenn er lebte, vorauszusetzen wäre. Man soll den Nachlass unserer grossen Meister erhalten, ordnen, an öffentlich zugänglicher Stelle aufbewahren, damit der Gelehrte Gelegenheit habe ihre Studien und ihren Entwicklungsgang kennen zu lernen: aber dem Publicum müsste nur geboten werden, was die verdiente und berechtigte Liebe zu denselben zu erhalten und zu vermehren geeignet ist. (Schluss folgt.)

Berichte.

Bremen. ~ *) Am Charfreitag, sowie in dem zweiten Concert zum Besten der Musiker-Witwen- und Unterstützungskasse (28. April) wurde hier: Ein deutsches Requiem, nach Worten der heiligen Schrift, componirt von Johannes Brahms, aufgeführt. Es hat dieses Werk seine erste vollständige Aufführung hier erlebt und damit wohl einen Lebenslauf begonnen, wie er nur Schöpfungen von der grössten Bedeutung beschieden ist. Die Fülle von schöpferischer Kraft, welche darin niedergelegt ist, das Grossartige oder vielmehr Ungeheure, was aus den meisten Chören entgegentritt, überwältigend und Staunen erregend, bereiten dem Zuhörer ähnliche Schauer, wie wir sie bei dem Anhören der grossen Werke unserer grössten Meister zu empfinden gewohnt sind. Das Requiem ist eingetheilt in sechs Nummern, welche, mit Ausnahme von 3 und 5, wo ein Baritonsolo von mässigem Umfang vorkommt, den Chor fast ununterbrochen beschäftigen. Von Monotonie ist dabei nicht die Rede, denn der Componist hat es verstanden, die grösste Abwechslung in diese Chöre zu bringen. Die drei ersten Nummern sind von Wien aus in diesen Blättern schon eingehend besprochen. Der bei jenen Besprechungen lebhaft angegriffene Orgelpunkt des dritten Chors wird wohl noch manches Wort für und wider hervorrufen, doch wird man sich nach mehrfacher Wiederholung des Werks damit ebenso aussöhnen, wie mit dem langen Paukenwirbel, welcher im ersten Satz der neunten Symphonie von Beethoven vorkommt. Hier wie dort ist die Anlage colossal, und erst die allmälige Gewöhnung nimmt solchen Dimensionen das Schreckhafte. Nr. 4: »Wie lieblich sind deine Wohnungen, Herr Zebaoth« etc. ist wohl der eingänglichste unter den Chören. Ein wirklich lieblich klingendes Thema erscheint einfach und doch kunstvoll verarbeitet und weht den Zuhörer beruhigend und versöhnend an. Nur der Schluss ist breiter gehalten. Dagegen bringt der folgende Chor, welcher von der Auferstehung handelt, jede Fiber des sterblichen Menschen in Aufregung. Der Kampf der höllischen Geister mit den himmlischen Mächten ist hier in grauenerregender Weise geschildert. Immer höher und höher thürmen sich die Wogen des Kampfes, bis mit den Worten: »Herr du bist würdig zu nehmen Preis« etc. der Sieg der himmlischen Macht verkündet wird. Die Kühnheit, mit der dieser Chor aufgebaut ist, und die Kraft, welche bei solcher Steigerung nicht erlahmt, sondern nur wächst und triumphirend das Werk zum Schluss bringt, sind nur wenigen Auserlesenen zu Theil geworden. Nur das Genie ist im Stande solche Aufgaben zu lösen. Der letzte Chor: »Selig sind die Todten, die in dem Herrn sterben« etc. drückt eine ruhige Trauer aus und wirkt wohlthuend nach der Aufregung des Vorhergegangenen. Der Schluss dieses Chors ist derselbe wie der der ersten Nummer. Die Stellung, welche das Werk der Kirche gegenüber einnimmt, wird wahrscheinlich sehr verschieden aufgefasst werden. Unserer Meinung nach passt diese Musik, wenn sie überhaupt in der Kirche gehört werden soll, trotz des Textes, viel besser in eine katholische, als in eine protestantische Kirche, denn die versinnlichende Tonmalerei, welche darin vorherrschend ist, liegt jedenfalls dem katholischen Ritus näher als der einfachen protestantischen Kirchenfeier. Bei uns wird dieses Requiem wohl seine bleibende Stätte im Concertsaal aufschlagen. Die enormen Anforderungen, welche dasselbe an die Ausführenden, besonders den Chor macht, werden allerdings immer zu berücksichtigen sein, doch hat die hiesige Singacademie das Werk mit einer Begeisterung aufgenommen und ausgeführt, die annehmen lässt, dass eine Wiederholung desselben immer mit Jubel begrüsst werden wird. Wir können nicht umhin, auch unserm Reinthaler ein Wort des Danks zu sagen. Die viele Mühe und die mannigfachen Opfer, welche er gebracht hat, um dem musikalischen Bremen diesen Genuss zu verschaffen, sind wohl einzureihen in die Kette von Verdiensten, welche er sich hier bereits erworben hat.

*) Wir lassen hier auch unsern stehenden Bremer Correspondenten sich über Brahms' Werk aussprechen und freuen uns, dass die beiden Referate in der Hauptsache ganz einstimmig sind. D. Red.

Feuilleton.

Kurze Nachrichten.

Der Oratorien-Verein in Esslingen veranstaltete am 22. April eine Aufführung, wobei ein Chor aus Mendelssohn's *Lauda Sion*, eine Tenor-Arie aus desselben Meisters Oratorium »Paulus« ein *Ave Maria* für Sopran von Fr. Schubert und »Des Sängers Fluch« von Schumann zu Gehör gebracht wurden. — Ebendaselbst hatte am 2. April ein Prüfungs-Concert des auch unter der Leitung von Prof. Christ. Fink stehenden kgl. Seminars stattgefunden, wobei verschiedene Werke von Schumann, Seb. Bach, Mozart, Haydn, Raff, Fink, Beethoven, Mendelssohn und Händel ausgeführt wurden.

In Innsbruck kam kürzlich Spohr's Oratorium »Die letzten Dinge« als Novität zur Aufführung. Die Chöre sollen unter Nagiller's Leitung besonders vorzüglich gesungen worden sein.

Die Aufführung der Matthäus-Passion in Stuttgart hat in der beabsichtigten Weise, auf Gründonnerstag und Charfreitag vertheilt, stattgefunden und es ist dadurch ermöglicht worden, einmal das Ganze zu hören, wenn auch vielleicht nicht für immer an diesem Aufführungsmodus festgehalten werden wird.

In Eisenach fand am 3. Mai eine musikalische Soirée der Herren Lassen, Kömpel, de Swert und von Milde aus Weimar statt, wobei ausser einer Romanze für Violoncell von de Swert ausschliesslich bedeutende Compositionen (von Bach, Beethoven, Schubert, Schumann) zur Aufführung kamen.

Eine Oper von Hans Schläger »Heinrich und Ilse« ging in Salzburg »mit glänzendem Erfolg« in Scene.

Wir machen Musiker, namentlich jüngere und die sich mit Vorliebe und Kenntniss auf dem Gebiet classischer Chormusik bewegen, darauf aufmerksam, dass die Stelle eines Musikdirectors der Singacademie in Halle a. S. diesen Herbst frei und neu zu besetzen sein wird. (Vergl. den Artikel über dieselbe in Nr. 48 des vorigen Jahrgangs.) Zur Uebermittlung betreffender Anträge sind wir gern bereit. D. Red.

(Grossartige Lobhudelei.) Im Wiener »Fremdenblatt« lasen wir dieser Tage ein Referat über das dort stattgefundene Festconcert zur zehnjährigen Jubelfeier des Singvereins der Gesellschaft der Musikfreunde (Dirigent Herbeck), worin der Referent sich in seinem Enthusiasmus bis zu der unglaublichen Behauptung versteigt: es gebe keinen Verein auf der Welt, der mit dem Wiener »Singverein« auch nur entfernt verglichen werden könne! — Wenn gewisse Herren Kritiker doch nur einmal einsehen lernten, dass sie durch derlei Rodomontaden nur sich und die beräucherten Institute der Gefahr der Lächerlichkeit aussetzen.

Der »Cäcilien-Verein« in Hamburg brachte in seinem letzten diesjährigen Concert S. Bach's H moll-Messe, und zwar ganz.

Das in Bremen aufgeführte Werk von Brahms: »Ein deutsches Requiem«, wird bei J. Rieter-Biedermann im Stich erscheinen.

Ein Lied ohne Worte für Violoncell und Pianoforte von Mendelssohn (im Jahr 1845 für Fräul. L. Christiani componirt) ist als Op. 109 bei B. Senff in Leipzig erschienen.

Chorvicar Dr. D. Mettenleiter in Regensburg ist am 2. Mai gestorben.

Leipzig. Die zweite Prüfungs-Production am hiesigen Conservatorium hat am 9. Mai stattgefunden.

Zeitungsschau.

Die Hildburghauser »Ergänzungsblätter« enthalten im 8. Heft unter der Rubrik »Kunst« einen Artikel »Zur Kenntniss unserer grossen Componisten. I. Mendelssohn«, in welchem nach einer kurzen biographischen Skizze des Meisters Besprechungen folgen, zuerst Reissmann's Biographie, dann das 8. Heft der Lieder ohne Worte, die zwei Sonaten in G-moll und B-dur, die Trompeten-Ouvertüre, der Trauermarsch in A-moll und das Ave Maria aus Loreley. Ein zweiter Artikel bespricht A. v. Dommer's Geschichte der Musik in sehr anerkennender Weise.

Digitized by Google

ANZEIGER.

[83]

Neue Musikalien

aus dem Verlag von

Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Thlr. Ngr.

Bach, Joh. Seb., Klavierwerke mit Fingersatz und Vortragszeichen zum Gebrauch im Conservatorium der Musik zu Leipzig versehen von Carl Reinecke. **Dritter Band.** Der »Klavierübung« erster Theil. **Sechs Partiten.** Nr. 1. B dur 9 Ngr. Nr. 2. C moll 12 Ngr. Nr. 3. A moll 12 Ngr. Nr. 4. D dur 18 Ngr. Nr. 5. G dur 12 Ngr. Nr. 6. E moll 18 Ngr.

Clementi, M., Sonaten für das Pianoforte. Neue sorgfältig revidirte Ausgabe. Dritter Band. Nr. 43—64. Roth carton. 4 —

Deprosse, A., 7 Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 33 . . . — 25
- Nr. 1. Altrheinisches Liedchen. *Ich hab' die Nacht geträumet.*
- 2. Leise zieht durch mein Gemüth.
- 3. Du bist wie eine Blume.
- 4. So hast du ganz und gar vergessen.
- 5. Ach, ich sehne mich nach Thränen.
- 6. Im wunderschönen Monat Mai.
- 7. Am leuchtenden Sommermorgen geh' ich im Garten herum.

Josephson, J. A., 3 Psalmen für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Op. 33 . . . — 25
- Psalm 23. »*Der Herr ist mein Hirte.*«
- Psalm 126. »*Wenn der Herr die Gefangenen Zions lösen wird.*«
- Psalm 130. »*Aus der Tiefe rufe ich zu dir.*«

Meister, Alte. Sammlung werthvoller Klavierstücke des 17. und 18. Jahrh., herausgegeben von E. Pauer.
- Nr. 16. **Zipoli, Domenico,** Preludio, Corrente, Sarabande und Giga . . . — 15
- 17. **Cherubini, Luigi,** Sonate Nr. 3 . . . — 15
- 18. **Hässler, Joh. Wilh.,** Sonate. A moll . . . — 15
- 19. **Wagenseil, Christoph,** Sonate Op. 4 . . . — 15
- 20. **Benda, Georg,** Largo und Presto . . . — 15

Scarlatti, Domenico, Sonaten für Klavier. Nr. 31. A dur 7½ Ngr. Nr. 32. C dur. Nr. 33. D dur. Nr. 34. G moll à 5 Ngr. Nr. 35. D moll 7½ Ngr. Nr. 36. G dur 5 Ngr. Nr. 37. H moll. Nr. 38. D dur. Nr. 39. G moll. Nr. 40. G dur à 7½ Ngr.

Schubert, Franz, Lieder und Gesänge. Neue revidirte Ausgabe. Zweiter Band. Die schöne Müllerin. Ein Cyklus von Liedern von W. Müller. Op. 25. Einzel-Ausgabe.
- Nr. 37. Ungeduld. *Ich schnitt es gern in alle Rinden ein* . — 7½
- 38. Morgengruss. *Guten Morgen, schöne Müllerin* . — 7½
- 39. Des Müllers Blumen. *Am Bach viel kleine Blumen stehn* . — 7½
- 40. Thränenregen. *Wir sassen so traulich beisammen* — 7½
- 41. Mein. *Bächlein, lass dein Rauschen sein* . — 7½
- 42. Pause. *Meine Laute hab' ich gehängt an die Wand* — 5
- 43. Mit dem grünen Lautenbande. *Schad' um das schöne grüne Band* . — 7½
- 44. Der Jäger. *Was sucht denn der Jäger* . — 7½
- 45. Eifersucht und Stolz. *Wohin so schnell* . — 5
- 46. Die liebe Farbe. *In Grün will ich mich kleiden* . — 7½
- 47. Die böse Farbe. *Ich möchte zieh'n in die Welt hinaus* . — 5
- 48. Trockne Blumen. *Ihr Blümlein alle* . — 5
- 49. Der Müller und der Bach. *Wo ein treues Herze* . — 5
- 50. Des Baches Wiegenlied. *Gute Ruh, gute Ruh, thu' die Augen zu* . — 7½

—— Dritter Band. Die Winterreise. Ein Cyklus von Liedern von W. Müller. Op. 89. Einzel-Ausgabe.
- Nr. 51. Gute Nacht. *Fremd bin ich eingezogen* . — 5
- 52. Die Wetterfahne. *Der Wind spielt mit der Wetterfahne* . — 5
- 53. Gefror'ne Thränen. *Gefror'ne Tropfen fallen* . — 7½
- 54. Erstarrung. *Ich such' im Schnee vergebens* . — 7½
- 55. Der Lindenbaum. *Am Brunnen vor dem Thore* . — 5
- 56. Wasserfluth. *Manche Thrän' aus meinen Augen* . — 7½
- 57. Auf dem Flusse. *Der du so lustig rauschest* . — 5
- Nr. 58. Rückblick. *Es brennt mir unter beiden Sohlen* . — 5
- 59. Irrlicht. *In die tiefsten Felsengründe* . — 7½
- 60. Rast. *Nun merk' ich erst wie müd' ich bin* . — 7½
- 61. Frühlingstraum. *Ich träumte von bunten Blumen* — 5
- 62. Einsamkeit. *Wie eine trübe Wolke* . — 7½
- 63. Die Post. *Von der Strasse her ein Posthorn klingt* — 5
- 64. Der greise Kopf. *Der Reif hat einen weissen Schein* — 7½
- 65. Die Krähe. *Eine Krähe war mit mir* . — 5
- 66. Letzte Hoffnung. *Hie und da ist an den Bäumen* . — 5
- 67. Im Dorfe. *Es bellen die Hunde* . — 5
- 68. Der stürmische Morgen. *Wie hat der Sturm zerrissen* . — 7½
- 69. Täuschung. *Ein Licht tanzt freundlich* . — 7½
- 70. Der Wegweiser. *Was vermeid' ich denn die Wege* — 5
- 71. Das Wirthshaus. *Auf einen Todtenacker hat mich* — 7½
- 72. Muth. *Fliegt der Schnee mir in's Gesicht* . — 7½
- 73. Die Nebensonnen. *Drei Sonnen sah ich am Himmel steh'n* . — 7½
- 74. Der Leiermann. *Drüben hinterm Dorfe* . — 5

Schubert, Franz, Variations (Thème de Marie Herold). Op. 82. Heft 2. Für das Pianoforte zu 4 Händen . — 12

—— **Rondeau brillant.** Op. 84. Heft 2. Für das Pianoforte zu 4 Händen . — 18

Stiehl, Heinr., 20 kleine musikalische Portraits. Stücke für das Pianoforte . 1 —

Taubert, W., Liebesliedchen aus »Der Sturm« von Shakespeare. Op. 134. Für Streichquartett arrangirt vom Componisten. Partitur und Stimmen . — 18

Weber, C. M. von, Sonaten für das Pianoforte. Roth cartonnirt. 3 . 1 —

—— **Pianoforte-Werke zu zwei Händen.** Neue revidirte Ausgabe.
- **Momento capriccioso.** Op. 12 . — 6
- **Grande Polonaise.** Op. 21 . — 9
- **Erste grosse Sonate.** Op. 24 . — 24
- **Zweite grosse Sonate.** Op. 39 . — 24
- **Dritte grosse Sonate.** Op. 49 . — 24
- **Vierte grosse Sonate.** Op. 70 . — 24

[84]

Neue Musikalien.

Im Verlage von **Fr. Kistner** in Leipzig erschien soeben mit Eigenthumsrecht:

Thlr. Ngr.

Beethoven's, L. van, Sinfonien für Pianoforte und Violine eingerichtet von Friedr. Hermann Nr. 6 (Pastorale — F dur). Op. 68 . 2 —

Brambach, C. Jos., Op. 14. **„Alcestis"** nach J. G. v. Herder's »Admetus' Haus« für Männerchor, Soli u. Orchester.
- Clavier-Auszug . 2 15
- Chorstimmen (à 15 Ngr.) . 1 15

Horn, Aug., Op. 26b. **„Waldlied"** für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Partitur und Stimmen . — 15

—— Op. 26c. **„Waldlied"-Duett** für eine Sopran- u. Altstimme mit Begleitung des Pianoforte . — 15

—— **Zwei Lieder:** Vom Gebirge a. Op. 18 Nr. 4. — Waldlied nach Op. 33, für vier Ventilhörner. Part. u. Stimmen — 15

Jungmann, Albert, Op. 237 Nr. 1. **„Du bist wie eine Blume"**, Lied von Ant. Rubinstein, für Pianoforte bearb. — 10

—— Op. 237 Nr. 2. **„Der Asra"**, Lied von Ant. Rubinstein, für Pianoforte bearbeitet . — 15

—— Op. 237 Nr. 3. **„O! wenn es doch immer so bliebe"**, Lied von Ant. Rubinstein, für Pianoforte bearbeitet . — 15

Mendelssohn-Bartholdy, Op. 110. **Sextett** f. Pianoforte, Violine, 2 Bratschen, Violoncell und Contrabass. (Nr. 29 der nachgelassenen Werke. Neue Folge.) . 2 —

Schauseil, Wilhelm, „Festgruss", Dichtung von Müller von der Werra, für vierstimmigen Männerchor mit Begleitung von Blechinstrumenten. Partitur und Stimmen . — 12½

[85]

Die Musikalienhandlung

von Robert Seitz in Leipzig (Petersstrasse Nr. 14)

empfiehlt sich zur Besorgung von Musikalien etc. unter den billigsten Bedingungen.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 20. Mai 1868. **Nr. 21.** III. Jahrgang.

Inhalt: Das Oratorium als Kunstgattung (Schluss). — Recensionen (Nachgelassene Werke von Mendelssohn [Schluss]. Bearbeitungen). — Bericht aus Wien. — Feuilleton (Kurze Nachrichten). — Anzeiger.

Das Oratorium als Kunstgattung.

(Schluss.)

Wir können von dieser unserer Ansicht nicht dadurch zurückgeschreckt werden, dass Händel's meiste Oratorien die Form der durchgängigen Dialogisirung aufweisen. Insofern diesen Stoffe zu Grunde liegen, die nicht wahrhaft dramatisch sind, oder dramatisch angelegt sind, sondern nur das Gewand der Dramatisirung tragen, wie Judas Maccabäus und Josua, entgeht er nicht den oben für ein solches Verfahren aufgezeigten Missständen. Häufiger aber noch hat er Stoffe behandelt, in denen eine Persönlichkeit im Kampf mit den Verhältnissen und ihrer Umgebung dargestellt wird, Stoffe also, die, um den ihnen innewohnenden Gehalt recht auszumünzen, wirkliche dramatische Behandlung erforderten, so Saul, Herakles, Theodora, Belsatzar u. a. Dies sind denn auch wirkliche Musik-Dramen ohne Action. Händel hat im Israel und Messias zwei Ideal-Oratorien grössten Stils hingestellt, und dass er den Charakter der Gattung hier so rein ausprägte, ist um so höher anzuschlagen, da auch die entgegenstehende dramatische Form erst halb entwickelt war, und daher eine Vermischung der Stile um so leichter entstehen konnte. Eben darum lassen sich zunächst Werke wie Judas und Josua auch noch von einer andern Seite ansehen. Die einzelnen Personen der im Typischen durchaus befangenen damaligen Oper hatten als Individuen so wenig Bedeutung, dass man sich nicht eben zu scheuen brauchte, sie als blosse Maschinen zu benutzen: man kam nicht mit den dramatischen Gesetzen in Conflict, weil diese, für das musikalische Drama wenigstens, damals fast nicht existirten. Zieht man dies in Betracht, so erweist sich vor allem der Judas doch als ein ächt oratorisches Werk, weniger schon Josua, der freilich seinem Wesen nach auch kein dramatischer Stoff ist, aber doch durch das Liebesverhältniss zwischen Achsa und Othniel einen dramatischen Zug erhält, und auch in der dichterischen Ausführung mancherlei scenische Aeusserlichkeiten voraussetzt. Ja auch bei den wirklichen Dramen dient jene geringe Bedeutung der dramatischen Persönlichkeit dazu, es uns zu erklären, wie derselbe Künstler, der im Israel und Messias die Form des Oratoriums so vollkommen erfüllte, doch auch dieselbe immer wieder verlassen und mit der vertauschen konnte, welche jetzt jener gerade entgegengesetzt ist. Offenbar waren — dies geht aus der ganzen Behandlung hervor — seine künstlerischen Intentionen hier wie dort dieselben, in der Wahl der poetischen Mittel irrte er sich, weil die Gebiete der Lyrik und des Dramas für das von ihm bebaute Feld noch nicht so scharf gesondert waren. Es kommt uns natürlich nicht bei, hiermit der musikalischen Herrlichkeit aller der in Rede stehenden Werke zu nahe zu treten, deren viele gewiss trotz dieser Unvollkommenheit ebenso unvergänglich sein werden, wie etwa Goethe's Faust — doch keineswegs ein musterhaftes Drama. Aber sie werden es eben nur durch die Musik sein, d. h. durch das Einzelne, nicht das Ganze. Endgültig sicher gestellt war somit durch Händel der Begriff des Oratoriums nur in seiner höchsten und erhabensten Stilgattung; im Uebrigen konnte es nicht fehlen, dass die Nachahmer des Meisters mit der sich weiterentwickelnden dramatischen Musik auch die Reinheit des Oratorienstils durch dramatische Zuthaten mehr und mehr trübten, während sie doch nach dem Verhältniss des Fortschritts sich mehr von der Oper hätten entfernen müssen. Beethoven's Christus am Oelberg ist hierzu ein Beispiel. Bach hat in seinen Passionen und dem in derselben Weise gestalteten Weihnachts- und Himmelfahrts-Oratorium eine sehr mangelhafte und nicht auf ausschliesslich künstlerischem Boden stehende Kunstform zu grossartigen, fast freien Kunstwerken ausgebildet; er hat dadurch die Sonder-Existenz derselben vernichtet und sie in das reine Gattungsgebiet des Oratoriums hinübergeleitet; dies aber konnte natürlich erst nach geraumer Zeit erkannt werden. Freilich ist auch sein Stil nicht ganz vom Dramatischen frei, und im Gegensatz zu Händel, bei dem der Anlass in dem Gegenstand und der Dichtung liegt, fliesst bei Bach das Dramatische aus der Art der musikalischen Behandlung. Wir finden in seinen rein lyrischen Werken nicht

selten ordentliche Ensembles mit ausgeprägten gegensätzlichen Charakteren, wie dies bei der hohen polyphonischen Meisterschaft Bach's in der That nahe lag. Ein treffendes Beispiel bietet das Terzett im fünften Theil des Weihnachts-Oratoriums, wo Sopran und Tenor in sehnsüchtiger Klage die Ankunft des Herrn herbeiwünschen, während der Alt ihnen mit der kräftigen Versicherung entgegentritt: Schweigt, er ist schon wirklich hier, und hiermit auch in der That das letzte Wort behält. Aehnliches zeigt der vierte Theil in den Choralstrophen mit contrapunktirendem Recitativ, und andere Stellen mehr. Dagegen trat Haydn in seinen Oratorien in bewussten Gegensatz zu der damals zur höchsten Blüthe gelangten Oper. Denn dass auch hier die Solo-Partien des Sopran, Tenor und Bass in der Schöpfung durch Gabriel, Uriel und Raphael, in den Jahreszeiten durch Hannchen, Lucas, Simon benannt sind, ist darum ganz ohne Bedeutung, weil beide Werke keine Handlung, sondern nur Schilderungen enthalten, die in jenem durch die einzelnen sich bis zum Abschluss steigernden Schöpfungsacte, in diesem durch den in sich zurücklaufenden Ring der Jahreszeiten zusammengehalten werden. Um so lächerlicher ist auch freilich diese Benennung, die wohl auf Rechnung van Swieten's zu setzen ist, und man würde gut thun, die leeren Namen ganz einfach durch die Stimmbezeichnungen zu ersetzen. Selbst bei dem Duett zwischen Lucas und Hannchen wären sie nicht nöthig, und es träte dann dieses Musikstück bestimmter noch als das hervor, was es ist: eine einzelne Naturscene. Nicht anders ist es mit den Chören der Engel in der Schöpfung, und in den Jahreszeiten braucht man sich das Landvolk als Träger des Chors auch nur da zu denken, wo es sich aus dem Text von selbst ergiebt. Hat sich noch ein Anklang vom Drama hier erhalten, so beruht er nur in diesen geradezu nichts bedeutenden Zusätzen. — Freilich wurde Haydn seiner Natur nach eben nur zu solchen, nicht auch zu historischen Stoffen gedrängt. In diesen erstand erst Mendelssohn als ein würdiger Nachfolger Händel's, wenngleich in beschränktem Maass, da er sich an biblische Begebenheiten hielt. Schumann wurde von der orientalischen Zauberwelt angezogen. Das weite Gebiet der Universalgeschichte steht den ihnen nachfolgenden Meistern noch offen.

Versuchen wir nun endlich noch, den Stil des Oratoriums in seinen Hauptsachen zu skizziren, soweit dies hier in der Kürze geschehen kann. Wenn der Stoff desselben aus der Sage oder Geschichte genommen ist — und dies wird meistens der Fall sein — so kommt es dabei weniger auf eine Handlung, als auf eine Begebenheit an. Wir haben bisher diese beiden Ausdrücke ohne Unterschied angewendet, stellen sie jetzt aber einander in der Weise gegenüber, dass die Handlung von vornherein mit Nothwendigkeit auf einen bestimmten Abschluss hindrängt, während dieser bei der Begebenheit mehr zufällig herbeigeführt erscheint. Beide Mendelssohn'sche Oratorien enthalten demnach nur Begebenheiten; sie runden sich aber doch künstlerisch ab, sie können es, weil das Oratorium ein lyrisches Kunstwerk ist, und die künstlerische Gestaltung darin der dichterischen Phantasie als empfindender Phantasie zufällt, der die Begebenheit nur als Medium dient. Im Elias ist mit der Erzählung von des Propheten Himmelfahrt der historische Stoff zu Ende, das Werk selbst aber nimmt in seinem lyrischen Geng noch eine ganz neue Wendung und gelangt in dem Chor: Aber einer erwacht von Mitternacht, zu einem nicht erwarteten grossartigen Aufschwung. In der Oper wäre dies ein grober ästhetischer Fehler, und ein solcher Aufschwung gar nicht mehr möglich; hier ist der Künstler ganz im Recht und erzielt eine gewaltige Wirkung. Ganz so ist es im Messias, wo schon am Ende des zweiten Theis alle Bezugnahme auf Historisches aufhört; die Lyrik aber spinnt daran ihre Fäden weiter fort noch einen ganzen dritten Theil hindurch. Natürlich kann es auch Stoffe geben, wo die Nothwendigkeit des Schlusses enger mit dem Verlauf der Begebenheit zusammenhängt, wie in Paradies und Peri oder in Bach's Passionen, immer aber kommt es der poetischen und musikalischen Lyrik zu, sie zu gestalten. — Aus der Stellung des Künstlers zu seinem Stoff, der ja alles Gegenständliche in gleicher Weise in sein Gefühl auflösen will, ergiebt sich nun ferner eine gewisse Ebenmässigkeit und Continuität in der Behandlung, welche ein ruck- und stossweises Fortschreiten und allzu schroffe Contraste verbietet. Bei grossartigen Begebenheiten wird daraus der erhabene Stil, der sich vorzüglich der strengern polyphonischen Formen bedient; aber ein besonderer Grundzug der Gattung, wie A. von Dommer meint (Lexikon S. 635), ist das Erhabene nicht, denn auch jene kleinern Formen, wie die musikalische Ballade und Werke wie die Walpurgisnacht gehören principiell hierher. In den Jahreszeiten bekundet sich das genannte Moment in einer reizenden, sanften Wellenbewegung, die darum doch nicht eintönig wird, was leider von Paradies und Peri nicht immer gesagt werden kann. — Damit hängt nun auch zusammen, dass, falls einzelne Personen hervortreten, die Charakteristik derselben durchaus gemässigt ist. Sie müssen sich natürlich als solche bemerklich machen, denn sonst wäre es ganz überflüssig, sie einzuführen; musikalisch aber geschieht dies zur Genüge dadurch, dass man ihnen eine bestimmte Stimme zutheilt, und diese festhält, wo sie auftreten. Sie sind ja doch nur Masken, hinter denen der Componist selbst steckt; die Arien des Paulus tragen das ihnen eigene Gepräge nicht deshalb, weil Paulus sie singt, sondern weil der Componist seiner eigenen Individualität gemäss ihnen diesen Ausdruck unmittelbar zu geben für gut fand; dagegen kann der Operncomponist nur durch das Medium des betreffenden dramatischen Charakters seine ihm eigenthümliche Auffassung geltend machen — beide Male natürlich abgesehen von dem Ausdruck, den die Worte an sich in dem jedesmaligen Zusammenhang fordern. Man thut Unrecht, Mendelssohn vorzuwerfen, er habe die Charaktere des Paulus und Elias

Digitized by Google

verzeichnet, da er sie gar nicht zeichnen wollte; seine Aufgabe war nur, die Empfindungen, die sich ihm an diesen beiden Gestalten und ihren Handlungen offenbarten, künstlerische Gestalt gewinnen zu lassen, und wenn ihm dies gelungen ist, so hat er seine Pflicht als Oratoriencomponist erfüllt. Vollkommen richtig lässt daher auch Schumann den Gesang des von der Pest befallenen Jünglings in Paradies und Peri nur durch den Wechsel der Stimme (Tenor — vorher Alt) markiren; es soll nur eine ganz leichte Schattirung angebracht werden, denn für die Empfindung des Lyrikers sind die vorangehenden erzählenden Verse ebenso wichtig, wie die Worte des Jünglings. Ueberhaupt scheint uns eigentlich dieses Werk im richtigsten Oratorienstil geschrieben zu sein, und besonders ist der erste Theil ein Meisterstück; wenn das Ganze dennoch ermüdet, so liegt dies in der durch den Stoff veranlassten Einförmigkeit der Behandlung — freilich keine Entschuldigung für den Künstler. Uebrigens ist der oben angegebene Grund der eigentliche und einzige, weshalb im Oratorium die Charakteristik so gedämpft erscheint. Man wird diesen Umstand nicht, wie Dommer (Musikgeschichte, S. 492) aus dem Fehlen der äussern Darstellung, der Erhabenheit der biblischen Stoffe und der sagenhaften Dämmerung, die sie umschleiert, erklären dürfen; denn bei wirklichen dramatischen Gestalten wäre das erstere, wie wir sahen, ein grosser Mangel, und die andern Punkte sind nicht charakteristische Merkmale oratorischer Stoffe. — Das sogenannte Ensemble, in dem verschiedenartige Persönlichkeiten einander contrastirend gegenübergestellt und in ihren Wechselwirkungen aufgezeigt werden, hat, wie sich aus allem vorher Auseinandergesetzten von selbst ergiebt, im Oratorium keine Stätte. Wo sich Musikstücke aus mehrern Einzelstimmen zusammengewoben und bestimmten Personen zugetheilt vorfinden, gehen diese immer aus einem lyrischen Grundgedanken hervor. Dass sich in Händel's Susanna doch ein solches Ensemble zwischen Susanna und den beiden Richtern findet, im Saul ein dramatisches Duett zwischen David und Michal, beweist nichts dagegen; denn dies sind eben keine Oratorien, sondern musikalische Dramen. Von dem Terzett in »Christus am Oelberg« wollen wir gar nicht reden. — Wird nun schon bei den einzelnen Individuen die specielle Charakterisirung auf die äusserlichen Andeutungen beschränkt werden müssen, so ist es nur folgerichtig, wenn sie betreffenden Falls bei den Chören ganz unterbleibt, da eine grosse Menschenmenge dramatisch handelnd nicht gedacht werden kann. Es bedarf kaum der Erwähnung, dass dramatische Charakteristik und Situations-Charakteristik hier, wie auch bei den Einzelgesängen auf das schärfste zu trennen sind. Letztere ist natürlich nothwendig, sobald es sich eben um eine Situation handelt, da ja die verschiedenen Vorfälle im Leben je in ihrer Weise auf die Empfindung wirken, und je nach den früher angedeuteten Gesichtspunkten wird dieselbe mehr oder oder minder lebhaft sein. Zur Orientirung aber über die Menschen, welche man sich innerhalb der Situation als Träger des Chors zu denken hat, genügen die Andeutungen des Textes. Der Musiker gebietet unumschränkt über sein ganzes Chor-Material, und Bach lässt in der Matthäus-Passion die Jünger, im Weihnachts-Oratorium die Weisen aus dem Morgenland, Mendelssohn im Paulus die Schriftgelehrten, welche den Stephanus anklagen, ohne weiteres im vollen Chor singen. Dass der Componist auch sonst in völligster Freiheit seine Mittel verwendet, versteht sich von selbst. Mendelssohn lässt im Paulus die erzählenden Partien bald vom Sopran, bald vom Tenor vortragen, die Stimme Gottes erklingt zuerst im Frauenchor, hernach (Nr. 19) im Sopran-Solo. Schumann wendet, je nachdem es ihm musikalisch passt, für die Erzählungen und Schilderungen in Paradies und Peri bald Recitativ, bald feste Musikformen, bald Solostimmen oder Quartett, bald vollen oder getheilten Chor an.

Wir begannen unsere Untersuchungen damit, die Unmöglichkeit einer Verbindung von Epos und Musik nachzuweisen, indem wir wie billig den Begriff des Epischen in seiner ganzen Schärfe fassten. Zugegeben aber soll werden, dass zwischen Oratorium und Epos gewisse Analogien vorhanden sind. Die historische Entwicklung der poetischen Gattungen steigt vom Epos durch die Lyrik zum Drama auf; beide letztern, da sie die Isolirung des Subjects nothwendig voraussetzen, stehen ersterm als Einheit gegenüber. Darnach muss sich also die lyrische Poesie zur dramatischen verhalten, wie die epische zur lyrischen und dramatischen. Wie beim Epos die Person des Erzählers, so ist im Oratorium der Lyriker mit seinem eigenen Empfinden überall gegenwärtig; auch im Epos wird nicht so streng eine mit Nothwendigkeit an einem Punkt abschliessende Handlung erfordert; auch hier Gleichförmigkeit und Continuität der Darstellung; und im Oratorium wie im Epos sind die Einzelcharaktere durch ein Allgemeines gebunden, hier durch die objective Welt, dort durch die alles in sich verzehrende Empfindung des Subjects. Damit hängt zusammen, dass die oratorischen Stoffe sehr vielfach solche sein werden, die auch zur epischen Behandlung geeignet erscheinen, da es ja in der That manche Stoffe giebt, deren Gehalt nur in einer ganz bestimmten poetischen Gattung vollständig künstlerisch ausgeprägt werden kann, und solche, die schon an sich einen dramatischen Charakter tragen, natürlich völlig unoratorisch sind. Und gerade dann wird das Oratorium häufig zu einem epischen Sujet greifen, wenn es grosse, völkerbewegende Ereignisse aus der Geschichte aufnimmt. Hier aber ist es gegenüber unserer modernen Poesie durchaus im Vortheil. Das Vermögen, eigentlich episch zu dichten, ist uns mit der zunehmenden Cultur und der daraus hervorgehenden Isolirung des Individuums verloren gegangen, und grössere epische Stoffe lyrisch zu überwinden ist sehr schwer, weshalb denn auch die erzählenden Gedichte als eine zweifelhafte Kunstgattung nicht eben hoch geschätzt werden, ja es ist bis zu einem gewissen Grad unmöglich,

Digitized by Google

weil eben der Poesie fast nur indirecte und schwache lyrische Mittel zu Gebote stehen. Klopstock's doch gewiss reicher lyrischer Dichtergenius ist an dem Versuche gescheitert, Christi Leben und Leiden in dieser Weise zu behandeln, Thomsons Seasons, mögen sie noch so viel Schönes im Einzelnen enthalten, sind doch nicht im entferntesten an Kunstwerth mit Haydn's Jahreszeiten zu vergleichen. Und welcher lyrische Dichter könnte es wagen, den ungeheuren Stoff der Zerstörung Jerusalems durch die Römer in seine Empfindung so aufgehen zu lassen, dass uns ein zur Einheit zusammengeschmolzenes, aber doch der Grösse seines Gegenstands entsprechendes Kunstwerk entgegenträte?

Es giebt in unserm jetzigen Kunstleben Stoffe, die in einer ihrer Bedeutsamkeit würdigen Weise einzig und allein durch das Oratorium künstlerisch verwerthet werden können. Nicht ohne Grund könnte man daher sagen, dass das Oratorium der neuen Zeit an die Stelle des Epos **überhaupt** getreten ist, wenn es gleich sich auf epische Stoffe nicht beschränkt. Hier bietet sich der musikalischen Kunst ein Feld ihrer Wirksamkeit dar, auf dem sie von keiner ihrer Schwestern Rivalität zu fürchten hat. Uns, die wir nicht der Ansicht sind, als liege alles Grosse und Herrliche an musikalischen Schöpfungen schon hinter unserm Rücken, die wir vielmehr an eine neue und schon begonnene frische, und den höchsten Idealen zustrebende Entwicklung dieser Kunst glauben, uns will es scheinen, als müsste mit dem Erwachen des wahrhaft historischen Sinnes in Deutschland und der damit verbundenen Freiheit und Weite des Blicks gerade nach dieser Richtung hin eine entschiedene Wendung eintreten, und so von einem reichen Gebiet künstlerischer Besitz genommen werden, welches bisher theils spärlich bebaut war, theils gänzlich brach gelegen hat.

Philipp Spitta.

Recensionen.

Nachgelassene Werke von Mendelssohn.

(Schluss.)

Ausser den erwähnten Publicationen aus Mendelssohn's früher Jugendzeit liegen uns ferner noch ein paar Compositionen aus seiner reifsten Zeit vor. Die erste ist ein

3) **Trauermarsch**, Op. 103, für Harmoniemusik oder grosses Orchester. Leipzig und Winterthur, Rieter-Biedermann. Partitur Pr. 15 Ngr. Stimmen 1 Thlr.

Dieser Marsch ist, wie eine Notiz auf der ersten Seite uns belehrt, zum Begräbniss **Norbert Burgmüller's** (1836) componirt, des hochbegabten, zu früh verstorbenen Componisten; ein kurzes, in der einfachsten, aber ganz dem Zweck entsprechenden Form concipirtes Stück. In einem kräftigen Schritt und vollem Klang aller Instrumente beginnt der Marsch in A-moll, leitet bald nach E-moll und von da nach C, worin der erste Theil schliesst; der zweite modulirt durch D-moll, E-moll bald nach A-moll zurück und bringt das Hauptthema wieder. Von andern Märschen der Art unterscheidet sich der Mendelssohn'sche dadurch, dass ihm das Herbe, die dunkle Färbung fehlt, dass er, wie es überhaupt des Componisten Art ist, ein volleres Colorit, einen wärmern Ton in Harmonie und melodischen Motiven mehr hervortreten lässt. Diesem Charakter entspricht namentlich das Trio (A-dur), welches in einem unbeschreiblich weichen und innigen Melodienzug, dem doch eine gewisse Gemessenheit immer noch eigen ist, hinströmt, und der sanftern Empfindung, wie sie der Gedanke an einstiges Wiedersehen eingeben konnte, Ausdruck giebt. Die Wiederholung zeigt keine Erweiterung. Das Ganze muss allen Orchestervereinen, nicht gerade zu einem ähnlichen Zweck, sondern einfach als schönes Musikstück, eine willkommene Gabe sein.

Diesem schliesst sich endlich noch eine, dem letzten Lebensjahr Mendelssohn's angehörige interessante Reliquie an, das

4) **Ave Maria**, für Sopran Solo und weiblichen Chor, aus der unvollendeten Oper Loreley. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. Partitur Preis 15 Ngr.

Es ist uns dies eine willkommene Zugabe zu dem seit langer Zeit bekannten und geschätzten Finale dieser Oper. Die Scene gehört dem ersten Act der Oper an; nachdem Pfalzgraf Otto weggeeilt und Lenore allein zurückgelassen, erklingt hinter der Scene das Ave Maria des Chors, in welches dann Lenore einstimmt. Das kurze Stück (*Andante sostenuto*, B-dur $^4/_4$) ist ein von dem zartesten poetischen Duft durchhauchtes Stimmungsbild; die träumenden, die Abendglocke nachahmenden Horntöne, die durch das ganze Stück hindurch auf einem und demselben Tone erklingen und dadurch in verschiedenartige Harmonie immer gleichmässig hineinklingen, geben der Situation etwas unbeschreiblich Träumerisches und Versunkenes; dabei die tiefen und weichen Instrumente (Violinen und Oboen fehlen), die natürlich einfachen Melodien, die nur unmittelbar die Stimmung ausdrücken wollen, alles das wiegt den Hörer, namentlich wenn Scenerie und Bewusstsein des Zusammenhangs noch hinzukommen, in den süssesten Zauber ein. Der Frauenchor singt zuerst allein, bei der Wiederholung tritt die Stimme der Lenore in der Höhe hinzu, auch in einfachen, getragenen Wendungen. Wenn auch die Gesammtwirkung des Stücks ohne Bühnenumgebung nicht völlig wird zu ermöglichen sein, so wird es andererseits wegen seines kurzen Umfangs dort kaum zur Darstellung kommen können, und wir werden uns immer freuen dürfen, auch durch Concertaufführung das reizende Stück uns näher gebracht zu sehen.

5) **Ouvertüre** in C-dur für grosses Orchester (Trompetenouvertüre). Op. 101. Nr. 30 der nachgelassenen Werke. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Partitur Pr. 2 Thlr.

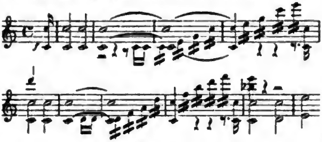
Die Reihe der nachgelassenen Werke Mendelssohn's wird hier durch ein Werk vermehrt, welches sowohl zur Erkenntniss des Entwicklungsgangs des Meisters von grosser Bedeutung, als auch an sich ein Werk von erfreulicher Wirkung, voll gehaltvoller schöner Motive und von jener Sicherheit und Feinheit der Ausführung ist, die Mendelssohn schon in so früher Zeit eigen und durch die ihm früher als den Meisten Form und Ausarbeitung leicht und nur bequemes Mittel war, seinen künstlerischen Gedanken klar und rein zum Ausspruch zu bringen.

Die Ouvertüre ist, wie auf dem Titel notirt, 1826 geschrieben (im Rietz'schen Verzeichniss steht 1825) und war 1833 auf dem Musikfest in Düsseldorf aufgeführt worden. Sie ist demnach mit der Ouvertüre zum Sommernachtstraum gleichzeitig, und ein Werk des 17jährigen jungen Meisters. Die üppige Fülle neuer und selbständiger Gedanken jener Ouvertüre zeigt sie nicht und hat von dem phantastischen Treiben jenes Werks, welches uns in alle Wunder der Shakespeare'schen Mährchenwelt versenkt, keine Spur; dafür aber stimmt

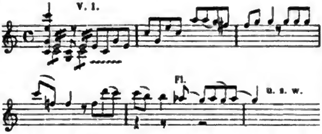
Digitized by Google

sie einen frohen festlichen Ton an, jedes Motiv athmet munteres Leben; kräftige Energie und weicher Gesang wechseln in anmuthiger Weise; die Instrumentation zeigt die vollendetste Beherrschung und ist nicht selten schon zu überraschend neuen Wirkungen verwendet; und das Ganze wird einheitlich zusammengefasst durch das in seiner Einfachheit kräftige und markige Trompetenmotiv, welches der Ouvertüre den Namen sehr bezeichnend gegeben, welches sie beginnt, verschiedene Male zu verschiedener harmonischer Begleitung wiederkehrt und auch den Glanz des Schlusses erhöht. Neben diesen Vorzügen schöner Form, lebendigen Zugs und frischen festlichen Ausdrucks tritt, wie man nicht leugnen kann, der Jedem bekannte specifisch Mendelssohn'sche Charakter namentlich in den Motiven hier mehr als in manchem andern Werk zurück; dieselben entfernen sich weniger entschieden, als dies schon in mehrern gleichzeitigen Werken der Fall ist, von den Mozart-Beethoven'schen Vorbildern.

Das beginnende Trompetenmotiv theilt sich in drei getrennte Absätze, welche durch kräftig in die Höhe steigende Sechszehntelbewegung des Saitenchors verbunden werden:

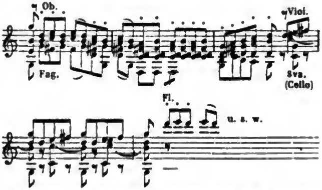


Beim dritten Mal geht das Signal nach E, und das Orchester fällt mit kräftigem Glanz in den A dur-Accord; aus dieser Tonart führen brillante Passagen, von dem Blasorchester und der hineinschmetternden Trompete begleitet, durch D-moll, mit angedeutetem F-dur nach A-moll und dann nach C-dur zurück, worin nun, nachdem schon mancher interessante thematische Stoff angedeutet war, ein Thema mit dem Ausdruck frohen Jubels einsetzt:

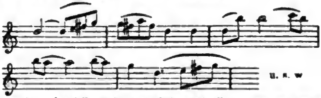


lebendig und edel gebaut, aber wie man sieht, nicht sehr individuell. Mit seinen Anhängen in den Blasinstrumenten wird es noch einmal wiederholt und zum Abschluss gebracht. Es schliesst sich daran eine Uebergangspartie, in welcher das Motiv:

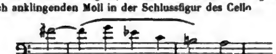
vermittelst der Imitation von den Saiteninstrumenten verarbeitet wird, wobei allmälig zur Dominante von *G* modulirt wird. Das Hervortreten des polyphonen Elements, welches wir schon bei Besprechung einer Jugendsonate Mendelssohn's bemerkten, dürfen wir uns aus der Freude an der leichten Ueberwindung schwierigerer Aufgaben erklären, die in diesen Jugendwerken ganz besonders eine Befriedigung in sich selbst zu finden scheint; in den spätern Ouvertüren tritt dies bekanntlich zurück. Sehr hübsch wird von einem kräftigen Abschluss auf D, in wechselnden zarten Figuren der Blasinstrumente und mit einem Triller des Streichquartetts nach G hinübergeleitet. Das zweite Thema:



wohlklingend und freundlich, erscheint auch nicht eigentlich charakteristisch ausgeprägt; doch erweist sich der junge Meister in der Art, wie er dasselbe durch Zwischenmotive hebt und schliesslich in harmonischer Steigerung zu hübschen Klangwirkungen verwendet, durchaus selbständig und sicher. Und ein Meisterzug ist es, wenn uns nach diesem neckischen Spiel folgende sanft getragene Melodie entgegentritt:



welche, ebenfalls nicht eigentlich originell zu nennen, doch das sichere und ächt künstlerische Gefühl für die im Contrast liegende Wirkung beweist und nicht ohne einen gewissen schwärmerischen Zug ist, der namentlich in dem eigenthümlich anklingenden Moll in der Schlussfigur des Cello



einen überraschenden Ausdruck erhält; es ist die einzige Stelle, an welcher eine leichte Wolke den heitern Blick momentan zu trüben scheint, ohne denselben nachhaltig umdunkeln zu können. Denn gleich nach diesem, wie zweifelnd fragenden Abschluss bricht das jubelnde erste Thema in G wieder hervor, modulirt bei seiner Wiederholung kühn durch einige Tonarten, und mit einer neuen Andeutung des oben bezeichneten, imitatorisch verarbeiteten Motivs wird der volle Abschluss erreicht. Mit grosser Feinheit wird nun vermittelst eines Motivs, welches durch rhythmische Vergrösserung eben aus jenem imitirten Motiv gebildet ist, und welches in kräftigem *unisono* von den Blasinstrumenten intonirt wird:

(dasselbe war schon früher einmal angedeutet) der Faden weitergeführt. Dasselbe wechselt zweimal mit einer Wiederholung der beiden Schlusstakte, welche das zweite Mal in D-moll erfolgt; dann ertönen plötzlich zu dem immer selbständiger auftretenden Motiv ganz leise gebundene harmonische Figuren der sämmtlich getheilten Saiteninstrumente mit überraschenden

Digitized by Google

Modulationen, zuerst in B einsetzend, dann durch F, D, H-moll, E schliesslich nach D-moll leitend. Die Art, wie sich über dem leisen und doch harmonisch vollen Geflüster der Geigen das Motiv der Blasinstrumente im *unisono* erhebt, erinnert in der Behandlung an ähnliche Stellen der Hebriden-Ouvertüre, unterscheidet sich davon nur durch den Ausdruck völliger Ruhe; derartige Instrumentaleffecte waren damals gewiss ganz neu und zeigen den ächten Mendelssohn. In D-moll geht die leise Bewegung noch weiter, doch hebt sich eine kurze Cantilene in der Höhe hervor, und das Imitationsmotiv wird dann gebunden und leise, auf der Dominante von D-moll, wiedergebracht. Während dasselbe dann auch in andern Instrumenten erklingt (oder ausklingt), verschwindet die harmonische Achtelbewegung allmälig ganz und geht im Saitenquartett in gehaltene Accorde über, aus denen sich nach einer Steigerung ein kräftiges Fis-moll entwickelt. Wir stehen damit an einem neuen Abschnitt der Durchführungspartie, in welcher im Contrast zu dem Vorherigen das Imitationsmotiv in seiner ursprünglichen Kraft und Kürze herrscht, vielfach polyphon verarbeitet wird, auch an einzelnen Haltpunkten Wendungen von schneidender Kraft entwickelt. Hier tritt denn bald wieder ein genialer Zug ein. Während die Bewegung durch mancherlei Tonarten modulirt, aus G durch A-moll nach F zu kommen strebt (so dass man den Wiedereintritt der Grundtonart erwartet), schmettern Trompeten und Posaunen mitten in die Bewegung die Anfangsfigur hinein. Dieselbe nimmt ihren Verlauf wie zu Anfang, doch geht daneben die unruhige Bewegung in den Saiteninstrumenten weiter, und zwar in der Harmonie ganz selbständig; dieselbe führt nach F-moll, von da zur Dominantenharmonie von B-moll und dann in gewaltigem Schlag (mit dem *E* der Trompeten) nach A-moll. In dieser Tonart schliesst die frühere Bewegung, aber sofort erhebt sich eine neue, in Sechzehntelbewegung allmälig aufsteigende, als Begleitung einer Wiederholung des Trompetenmotivs in den höhern Blasinstrumenten. Die Bewegung, in chromatischen Stufen sich erhebend, gewinnt in E-dur einen Ruhepunkt, worin das leise Geflüster, von den abgebrochenen Rufen unterbrochen, noch einmal an unserm Ohr vorübergeht. Dasselbe führt nach F-dur, nach F-moll, und hier setzt nun wiederum höchst genial, aber mit ganz veränderter Wirkung, das Motiv der Trompeten ganz leise ein, mit dessen Wiederholung die Bewegung bald an Kraft gewinnt und, nachdem die Harmonie noch einige Zeit im Ungewissen geschwankt, bei dem *E* der Trompete ein volles, kräftiges C-dur wieder anstimmt, welches zu höchster Kraft sich steigert und dann in raschem Lauf der Geigen in das jubelnde erste Thema wieder einlenkt. Die bewunderungswürdige, um neue Wendungen nie verlegene Geschicklichkeit, mit welcher Mendelssohn da, wo man es am wenigsten erwartet, das Hauptthema wieder zu bringen weiss, ist uns aus zahlreichen seiner Werke zur Genüge bekannt — man darf sagen, er hat sie mitunter bis zum Raffinement verwendet; hier erscheint sie, wie in wenigen Werken, naiv, einfach und aus den organischen Elementen des Stücks gebildet, und doch wunderbar überraschend und wahrhaft genial.

Wir gehen auf die Wiederholung des Anfangs nicht weiter ein, bemerken nur, dass die polyphon behandelte Stelle nicht wiederholt wird, dagegen noch einmal jene oben besprochene eigenthümliche Klangmischung aus getheilten Saiten- und unisonen Blasinstrumenten wiederkehrt, und dass am Schluss namentlich durch Wiederholung und Hervorhebung des Trompetenmotivs noch einmal grosser Glanz entwickelt wird. Das ganze Werk zeigt von neuem, wie schon in jener frühen Zeit die verschiedenartigen Seiten der genialen Natur Mendelssohn's klar ausgebildet vor uns liegen. Leichte fliessende Erfindung im Ganzen und im Einzelnen, Anmuth, Schmelz und wieder pikantes Tändeln in Melodie und Harmonie, niemals ein Hineinsinken in's Triviale; daneben die grösste Kunst der thematischen Arbeit und formellen Gestaltung, der feinste Takt in Erfindung gegensätzlicher Motive und Gestaltung contrastirender Perioden, das vollendetste Geschick in Verwendung der orchestralen Mittel zu schönen und zum Theil neuen Wirkungen; alles das zeichnet den Meister schon hier aus, und erblicken wir ihn in der Erfindung diesmal noch nicht in der vollkommen ausgeprägten Individualität, wie in manchem andern Werk jener Periode, so sind doch eben jene Klarheit in künstlerischer Ueberlegung und das bestimmte Bewusstsein dessen was wirksam ist, ebenfalls Eigenthümlichkeiten, die Mendelssohn neben manchen der Mitstrebenden ganz bestimmt charakterisiren. Unter allen Umständen wird diese Ouvertüre als eine der erfreulichsten Bereicherungen unseres Orchesterrepertoires betrachtet werden dürfen; für eine festliche Gelegenheit wüssten wir kaum ein passenderes Stück zu nennen.

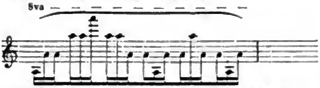
Bearbeitungen.

J. S. Bach, Ausgewählte Stücke aus den Violin-Solosonaten, für das Pianoforte bearbeitet von Joachim Raff. Heft 1 (Chaconne in D-moll). Preis 1 Thlr. Leipzig, J. Rieter-Biedermann.

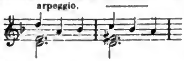
H. D. Es ist nicht das erste Mal, dass die herrliche Bach'sche Chaconne durch eine Bearbeitung auch für den Clavierspieler zugänglich gemacht, wenigstens mit einer begleitenden Clavierstimme versehen wird; aber gewiss hat keine frühere Bearbeitung so ersichtlich danach gestrebt, aus derselben ein eigentliches Bravourstück für Clavier zu machen, wie diese Raff'sche. Dass bei derartigen Bearbeitungen ein blosses Transscribiren seinen Zweck nicht erreicht, dass der verschiedene Charakter der Instrumente in Rechnung zu bringen ist, dass hierauf bezügliche Aenderungen gestattet sein müssen, ja dass es dem geschickten Bearbeiter auch frei stehe, die bei der einen Violinstimme oft mehr angedeutete wie durchgeführte Vielstimmigkeit im Sinn des Componisten auszuführen, darf wohl von Jedem zugestanden werden. Gleich wichtig aber ist die Forderung eines gewissenhaften Festhaltens an dem Original nach seinem melodischen und harmonischen Gehalt, nach seinem Geist im Ganzen und dem Ausdruck der Empfindung im Einzelnen; die Grenze zwischen dem mit Rücksicht auf das Instrument Gestatteten, und dem zur Erreichung eines gewissen dem Original nicht mehr entsprechenden äussern Glanzes willkürlich Gewählten muss hier sorgfältig gewahrt werden, und wie wir glauben, hat Raff sie nicht überall mit erforderlicher Bestimmtheit innegehalten. Er hat in dem Streben, die brillante Technik, welche die Chaconne von dem Geiger verlangt, auch vom Clavierspieler entwickeln zu lassen, nicht selten sich von dem Bach'schen Muster viel weiter als nöthig entfernt; und er scheint ferner keineswegs von dem organischen Leben in dem wundervollen Stück, von dem immer naturgemäss unsere Empfindung erregenden Auf- und Abwogen der Stimmung desselben so ganz durchdrungen, um auch in seiner Bearbeitung die Höhepunkte in entsprechend schöner Weise hervortreten zu lassen und den allmäligen Steigerungen durch seine Bearbeitung völlig gerecht zu werden. Abgesehen davon zeigt sich Raff in der Hinzufügung von begleitenden Stimmen und Motiven ganz erfinderisch, bringt gutes Leben in das Ganze und weiss den Anforderungen der Claviertechnik durchaus gerecht zu werden; mit der von Mendelssohn hinzugefügten Clavierbegleitung hält freilich die Raff'sche Bearbeitung, soweit es auf's rein Musikalische ankommt, in den meisten Fällen die Vergleichung nicht aus. Die Besprechung von manchen Stellen, über die sich streiten liesse, würde hier viel zu weit führen. Um nur eins hervorzuheben, so müsste unbedingt der schöne Eintritt der Durtonart mit vollerer Har-

Digitized by Google

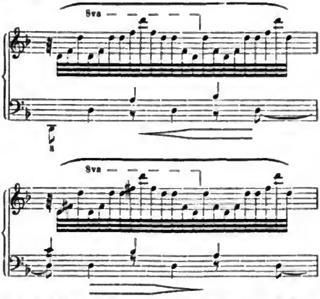
monie erfolgen; die Auflösung der ganz entzückenden getragenen Accorde im Verlauf der Dur-Variationen in eine Zweiunddreissigstelbewegung ist dem Geist der Composition zuwider; dass diese Bewegung dann wieder abbricht, hebt andererseits die gleichmässig und unaufhaltsam drängende Steigerung dieser Periode bei Bach auf. Figuren wie diese



in den Schlusspartien wollen uns in Verbindung mit Bach'scher Musik doch nicht recht in den Sinn. In ähnlicher Weise ist die ganze Reihe von Arpeggien im ersten Theil vor dem Eintritt des Dur behandelt; aus dieser Stelle:



ist z. B. Folgendes gemacht:



Daraus wird man die Ueberzeugung gewinnen, dass Raff aus der Bach'schen Chaconne ein im Sinn modernster Claviertechnik brillantes und wirkungsvolles Stück gemacht hat, und einen grossen Theil dieser Wirkung wird auch immer noch der reiche nicht zu erschöpfende und nicht wegzuwischende Gehalt der Bach'schen Musik ausüben. Da aber dieses Heft als Anfang einer längern Reihe sich ankündigt, so dürfen wir den Wunsch aussprechen, dass bei den spätern etwas mehr Versenkung in den wirklichen Geist Bach's, und etwas mehr Pietät für die grossen und einfachen Züge jener unsterblichen Gebilde sich wirksam zeige.

Berichte.

Wien. ✕ Das Concert, welches der Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde am 5. Mai Abends im grossen Redoutensaal unter Herbeck's Leitung zur Feier seines zehnjährigen Bestehens veranstaltete, bildete den Schluss der diesjährigen ungemein belebten Concertsaison. Das Programm enthielt durchweg beliebte Chornummern geistlichen und weltlichen Inhalts und als Zwischenstücke S. Bach's Violinconcert in A-moll (von Hellmesberger gespielt) und Schumann's Träumereien, von Herbeck für kleines Orchester eingerichtet. Dieses letztere reizende Tonstück, dann das *Adoramus* von Palestrina und das Jägerlied (Volkslied) wurden von dem Publicum, welches sich ungeachtet des schönen Wetters zahlreich eingefunden hatte, zur Wiederholung verlangt. Auch die übrigen Chorlieder von Mendelssohn, Schubert und Schumann, das Magnificat von Durante, Mozart's Litanei: *Laudate Dominum* und Händel's *Alleluja* wurden mit lebhaftestem Beifall aufgenommen, da ihre Ausführung seitens des Singvereins eine ganz vorzügliche war. Nach dem Concert überreichten zwei Damen aus dem Chor dem verdienten Dirigenten einen silbernen Lorbeerkranz und Taktirstab. Der Abend des nächsten Tags fand die Mitglieder des Singvereins zu einem Tanzkränzchen vereint.

Der Männergesangverein veranstaltete zum Besten des Schillerdenkmalfonds eine musikalisch-declamatorische »Liedertafel« mit glänzendem Erfolg. Das prachtvolle Banner, welches der Kaiser diesem Verein in Anerkennung seiner Leistungen bei verschiedenen Hoffesten geschenkt hat, findet sich jetzt zu allgemeiner Besichtigung im Museum aufgestellt.

Im Hofoperntheater drängen sich die Abschiede und Gastspiele. Frl. Murska hat als Lucia ihr Gastspiel beendet und begiebt sich nach Paris; der Tenor Sontheim, dessen Erfolge alles Andere in Schatten gestellt haben, verabschiedet sich als Eleazar, ,um vielleicht schon im Spätherbst wieder zu kommen; der Tenorist Wachtel jun. debutirte in »Martha« mit sehr zweifelhaftem Erfolg, und Dr. Gunz vermochte als Tamino und Edgar das Publicum nicht zu erwärmen. Mit dem bevorstehenden Gastspiel Niemann's werden auch die Wagner'schen Opern wieder auf's Repertoire gelangen.

Der Bau des Musikvereinsgebäudes erscheint durch die Beiträge der Stifter und Gründer, sowie durch das zur Verfügung gestellte Darlehen der Sparkasse gesichert, und wird das Gebäude im Spätherbst unter Dach kommen.

Feuilleton.

Kurze Nachrichten.

In Berlin fand im letzten Concert der königl. Capelle Robert Schumann's Bdur-Symphonie einen an Enthusiasmus grenzenden Beifall; dieselbe Symphonie fand früher auch dort ein vollständig kühles fast ablehnendes Publicum vor sich!

Friedrich Gernsheim aus Cöln hat kürzlich mit gutem Erfolg in Paris ein Concert gegeben, in welchem er sich als Componist und Pianist vorführte.

In Prag ging eine Oper von Kittl »Die Franzosen vor Nizza« neu in Scene und fand lebhaften Beifall. Der Text dieser Oper soll von Richard Wagner sein.

Die Concertsaison in Rotterdam wurde am 7. Mai mit einem Concert (Dirigent Wold. Bargiel) zum Besten des Orchesters geschlossen, wobei Mendelssohn's Ouvertüre »Meeresstille und glückliche Fahrt«, Schubert's Symphoniesätze in H-moll, Gluck's Furientanz und Reigen seliger Geister, Schumann's Manfred-Ouvertüre und die achte Symphonie von Beethoven zur Ausführung kamen. Am 17. April war Mendelssohn's »Paulus« mit Hill, Schneider, Frau Coltin-Tobisch und Frl. Weyringer gegeben worden.

Leipzig. Im Pianoforte-Magazin des hiesigen Musikhändlers R. Seitz fand am 12. d. M eine Soirée zum Besten des projectirten Mendelssohn-Denkmals statt, wobei ein Reinertrag von 41 Thlr. erzielt wurde. Es betheiligten sich an der musikalischen Ausführung die hiesigen Künstler Frls. Thome und Meta Börs, die Herren v. Inten, Heckmann, Grabau, Reinecke und ein kleiner Damen-Chor.

— In der zweiten Hauptprüfung am Conservatorium (9. Mai), Solospiel und Sologesang, wurden Concertsätze für Pianoforte von Hummel, Reinecke, Mendelssohn und Chopin ausgeführt von den Herren Georg Hodorowski aus Poltawa, Oscar Hennig aus Waldenburg, Paul Quasdorf aus Leipzig, Emil Steinbach aus Grünsfeld und Wilhelm Witlborg aus Riga; Concertsätze für Violine von David und Mendelssohn, ausgeführt von den Herren Leopold Müller aus Dresden, Siegmund Seigelski aus Gnesen, Heinrich Jacobsen aus Hadersleben und Ludwig Troll aus Cassel; ferner war der Gesang vertreten durch eine Arie von Mendelssohn, gesungen von Frl. Anna Drechsel aus Leipzig, und das Violoncell durch ein Concertino von Romberg, gespielt von Hrn. Theodor Marter aus Wrietzen.

— Carl Reinecke's Oper »König Manfred« soll am hiesigen Stadttheater am 23. Mai in Scene gehen. — Wie man erfährt, soll an derselben Bühne auch Franz von Holstein's Oper »Der Haideschacht« zur Aufführung angenommen sein.

— Am 17. Mai fand in der Nicolaikirche eine Aufführung des Riedel'schen Vereins statt, deren Programm wir nachtragen werden.

— Hier starb kürzlich nach langjähriger Krankheit und in hohem Alter Julius Kistner, früherer Besitzer des Musikgeschäfts gleichen Namens.

Digitized by Google

ANZEIGER.

[83] In meinem Verlag erschien soeben:

MARSCH
für Orchester
von
Felix Mendelssohn Bartholdy.
Op. 108.

(Nr. 37 der nachgelassenen Werke.)

Partitur 20 Ngr. **Stimmen** 1 Thlr.
Für Pianoforte à 2 ms. 17½ Ngr.
Für Pianoforte à 4 ms. 25 Ngr.

Leipzig, den 1. Mai 1868.

J. Rieter-Biedermann
in Leipzig und Winterthur.

[84] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

OTTO BACH.

Op. 9. **Acht Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pfte.

Heft I. 17½ Ngr.

Nr. 1. Der Schmied: »Ich hör' meinen Schatz« von L. Uhland. (Frau Therese Marschner freundlichst zugeeignet.)
- 2. An *: »O weg es nicht mit ihr zu scherzen« von N. Lenau. (Frau Therese Marschner freundlichst zugeeignet.)
- 3. An den Sturmwind: »Mächtiger, der du die Wipfel dir beugst« von Fr. Rückert. (Dem Hofopernsänger Grimminger zugeeignet.)

Heft II. 15 Ngr.

- 4. Das Kind: »Die Mutter lag im Todtenschrein« von Fr. Hebbel. (Der Hofopernsängerin Frl. Bettelheim gewidmet.)
- 5. Gestillte Sehnsucht: »In goldnen Abendschein getauchet« von Fr. Rückert. (Frl. Selma Sondershausen in Weimar freundlichst zugeeignet.)

Heft III. 17½ Ngr.

- 6. Kehr' ein bei mir: »Du bist die Ruh« von Fr. Rückert.
- 7. Liebesprobe: »Lass den Jüngling, der dich liebt« von Fr. Hebbel.
- 8. Vor den Thüren: »Ich habe geklopft an des Reichthums Haus« von Fr. Rückert.

[85] ## ROBERT SCHUMANN'S WERKE

aus dem Verlage von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Op. 29. **Zigeunerleben,** Gedicht von E. Geibel, für kleinen Chor mit Begleitung des Pianoforte. Für kleines Orchester instrumentirt von Carl G. P. Grädener. Partitur 1 Thlr. 5 Ngr. Orchesterstimmen 1 Thlr. 10 Ngr.

Op. 136. **Ouverture zu Goethe's Hermann und Dorothea,** für Orchester. [Nr. 1 der nachgelassenen Werke.] (Seiner lieben *Clara* gewidmet.) Partitur in 8vo 1 Thlr. 15 Ngr. Orchesterstimmen 3 Thlr. Clav.-Ausz. zu vier Händen vom Componisten 1 Thlr. Clavier-Auszug zu zwei Händen, vom Componisten 25 Ngr.

Op. 137. **Jagdlieder.** Fünf Gesänge aus H. Laube's Jagdbrevier für vierstimmigen Männerchor (mit vier Hörnern ad libitum). [Nr. 2 der nachgelassenen Werke.] Partitur und Stimmen 2 Thlr. 5 Ngr. Singstimmen einzeln à 7½ Ngr. Hornstimmen einzeln à 5 Ngr.

Nr. 1. Zur hohen Jagd: »Frisch auf zum fröhlichen Jagen«.
- 2. »Habet Acht!«
- 3. Jagdmorgen: »O frischer Morgen, frischer Muth«.
- 4. Frühe: »Früh steht der Jäger auf«.
- 5. Bei der Flasche: »Wo giebt es wohl noch Jägerei«.

Op. 138. **Spanische Liebeslieder.** Ein Cyklus von Gesängen aus dem Spanischen von E. Geibel für eine und mehrere Stimmen (Sopran, Alt, Tenor und Bass), mit Begleitung des Pianoforte zu vier Händen [Nr. 3 der nachgelassenen Werke.] 3 Thlr.

—— Dasselbe mit Begleitung des Pianoforte zu zwei Händen 2 Thlr.

Abtheilung I.

Nr. 1. Vorspiel. (Im Bolerotempo.) 5 Ngr.
- 2. Lied: »Tief im Herzen trag ich Pein«, für Sopran 5 Ngr.
- 3. Lied: »O wie lieblich ist das Mädchen«, für Tenor 5 Ngr.
- 4. Duett: »Bedeckt mich mit Blumen«, f. Sopr. u. Alt 10 Ngr.
- 5. Romanze: »Fluthenreicher Ebro«, für Bariton 10 Ngr.
- 5bis Dieselbe für Bass 10 Ngr.

Abtheilung II.

Nr. 6. Intermezzo. (Nationaltanz.) 5 Ngr.
- 7. Lied: »Weh, wie zornig ist das Mädchen«, f. Tenor 5 Ngr.
- 8. Lied: »Hoch, hoch sind die Berge«, für Alt 7½ Ngr.
- 8bis Dasselbe für Sopran 7½ Ngr.
- 9. Duett: »Blaue Augen hat das Mädchen«, für Tenor und Bass 10 Ngr.
- 10. Quartett: »Dunkler Lichtglanz, blinder Blick«, für Sopran, Alt, Tenor und Bass 12½ Ngr.

Op. 140. **Vom Pagen und der Königstochter.** Vier Balladen von E. Geibel für Solostimmen, Chor und Orchester. [Nr. 5 der nachgelassenen Werke.] Partitur 6 Thlr. Clavier-Auszug 3 Thlr. Orchesterstimmen 5 Thlr. Singst. 2 Thlr. Chorst. einzeln à 5 Ngr.

Op. 142. **Vier Gesänge** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. [Nr. 7 der nachgelassenen Werke.] (Frau *Livia Frege* gewidmet.) 22½ Ngr.

Nr. 1. Trost im Gesang: »Der Wandrer, dem verschwunden so Sonn' als Mondenlicht« von Justinus Kerner. 7½ Ngr.
- 2. »Lehn' deine Wang' an meine Wang'«, v. H. Heine. 5 Ngr.
- 3. Mädchenschwermuth: »Kleine Tropfen, seid ihr Thränen?« Unbekannter Dichter. 5 Ngr.
- 4. »Mein Wagen rollet langsam«, von H. Heine. 7½ Ngr.

Op. 143. **Das Glück von Edenhall.** Ballade von L. Uhland, bearbeitet von R. Hasenclever, für Männerstimmen, Soli und Chor, mit Begleitung des Orchesters. [Nr. 8 der nachgelassenen Werke.] Partitur 3 Thlr. 15 Ngr. Clavier-Auszug 1 Thlr. 20 Ngr. Orchesterstimmen 4 Thlr. 10 Ngr. Singstimmen 25 Ngr. Chorstimmen einzeln à 5 Ngr.

Op. 144. **Neujahrslied** von Friedr. Rückert für Chor mit Begleitung des Orchesters. [Nr. 9 der nachgelassenen Werke.] Partitur 4 Thlr. 10 Ngr. Clavier-Auszug 2 Thlr. 20 Ngr. Orchesterstimmen 5 Thlr. 20 Ngr. Chorstimmen à 10 Ngr.

Op. 147. **Messe** für 4stimmigen Chor mit Begleitung des Orchesters. [Nr. 10 der nachgelassenen Werke.] Partitur 5 Thlr. 10 Ngr. Clavier-Auszug 3 Thlr. 25 Ngr. Orchesterstimmen 8 Thlr. Chorstimmen à 12½ Ngr.

Op. 148. **Requiem** für Chor und Orchester. [Nr. 11 der nachgelassenen Werke.] Partitur 5 Thlr. 10 Ngr. Clav.-Ausz. 3 Thlr. 15 Ngr. Orchesterstimmen 4 Thlr. Chorstimmen einzeln à 10 Ngr. Clavier-Auszug zu vier Händen von F. L. Schubert 1 Thlr. 25 Ngr.

Scherzo und **Presto passionato** für das Pianoforte. [Nr. 12 und 13 der nachgelassenen Werke.]

Nr. 1. Scherzo 15 Ngr.
- 2. Presto 1 Thlr.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 27. Mai 1868. **Nr. 22.** III. Jahrgang.

Inhalt: Recensionen (Biographisches. Compositionen von Ernst Deurer. Kammermusik). — Bericht aus Stuttgart. — Feuilleton (Miscellen [Aus Briefen von M. Hauptmann]. Kurze Nachrichten). — Anzeiger.

Recensionen.

Biographisches.

A. Reissmann, Felix Mendelssohn-Bartholdy. Sein Leben und seine Werke. Berlin, Guttentag 1867.

H. D. Die Beschäftigung mit den jüngst veröffentlichten Compositionen Mendelssohn's und andern neuern auf Mendelssohn bezüglichen Erscheinungen führte uns auch auf das obige Buch eines an Fruchtbarkeit jedenfalls die meisten neuern musikalischen Schriftsteller übertreffenden Verfassers. Leider pflegt eine solche Fruchtbarkeit mit dem innern und bleibenden Werth des Gelieferten im umgekehrten Verhältniss zu stehen, und das unausbleibliche Sich-Wiederholen ist noch nicht der schlimmste Nachtheil, von welchem jene hastige Eilfertigkeit des Schreibens begleitet zu sein pflegt. Erforschung eines reichen und vielbewegten Lebens fordert Mühe und Zeit; künstlerische Beurtheilung eines vielseitig schaffenden Meisters ist ohne genaue Kenntniss seiner Persönlichkeit haltlos, sie verlangt überdies nach jeder Richtung hin Vergleichung, Prüfung, lange und besonnene Ueberlegung; alles das kann in solcher Kürze der Zeit auch von der stetigsten Arbeitskraft nicht geleistet werden, und es können daher Versuche wie die von Reissmann in schneller Folge zu Tage tretenden nur Misstrauen in ihre Sorgfalt erregen.

Leider wird dieses Misstrauen auch diesmal wieder schon durch die Vorrede gerechtfertigt. Der Verfasser erklärt von vorne herein, dass er hier dieselben Gesichtspunkte verfolge, wie bei seinem Leben Schumann's; er meint, das Leben Mendelssohn's habe nicht an sich Bedeutung, sondern nur durch das was es erzeugte, es sei daher nur in seiner Einwirkung auf die innere Entwicklung zu berücksichtigen. Woher will denn aber Reissmann beweisen, dass gerade die Ereignisse, die ihm zufällig aus jedem zugänglichen Quellen bekannt geworden sind, auf die innere Entwicklung Mendelssohn's Einfluss gehabt haben? wo will er die Grenze bestimmen zwischen einflussreichen und einflusslosen Ereignissen? hat er vielleicht das Recht einen Canon aufzustellen für das, was für einen Künstler in seinen äussern Lebensschicksalen einflussreich und wichtig sein kann? Er muss ja wohl vergessen haben, auf wie geringfügige Impulse oft die Entstehung herrlicher Compositionen Mozart's, Beethoven's, ja aller bedeutenden Meister zurückzuführen, und wie verkehrt es demnach ist, einen Maassstab der Wichtigkeit auch nur denken zu wollen. Und gerade bei Reissmann ist es ganz besonders auffallend, dass er sich in dieser Beziehung beschränken will, der ja bei allen Gelegenheiten äussere Darstellungsobjecte in Kunstwerken sucht und der Frage nach denselben schon bei Schumann eine Wichtigkeit beilegte, die jede auf das Wesen des Kunstwerks gerichtete Betrachtung als verfehlt und übertrieben erkennen musste. Die Unterlassung nothwendiger Untersuchungen, welche durch derartige haltlose Principien nicht entschuldigt wird, muss ihm auch noch aus einem andern Grund zum Vorwurf gemacht werden. Denn wenn er ein Bild der allmäligen Entwicklung des Künstlers geben wollte, so musste er doch auch namentlich jugendliche Versuche desselben, die zwar nicht veröffentlicht waren, von deren Existenz er aber durch das Rietz'sche Verzeichniss unterrichtet sein musste, in den Kreis seiner Betrachtung ziehen.

Wer also die Lebensskizze Mendelssohn's von Lampadius und die beiden Bände seiner Briefe kennt, wird von Reissmann nicht viel Neues lernen. Er habe ausserdem die in Zeitschriften zerstreuten Notizen zu sammeln gesucht, sagt er, und so finden wir denn z. B. die Erinnerungen Schubring's aus der Zeitschrift Daheim, einen Aufsatz Emil Naumann's in der neuen Berliner Musikzeitung und anderes Kleinere hier verwerthet. Für Aufführung Mendelssohn'scher Werke in Berlin, und in Verbindung damit auch für die erste Aufführung der Antigone in Potsdam bringt er manches Neue, was aber freilich, da es noch in der Erinnerung Vieler lebt, nicht so schwer zu erlangen war; mit verhältnissmässiger Ausführlichkeit schildert er die Trauerfeierlichkeiten nach Mendelssohn's Tod, was bei seinen an den Anfang gestellten Principien allerdings auffallen darf.

Digitized by Google

Bezüglich seiner Analyse von Mendelssohn's Werken sagt er in der Vorrede, er habe hier wiederum seine »bekannte Methode« geübt und sich bemüht »an der Besonderheit der formellen Gestaltung, die das Kunstwerk bei Mendelssohn erfährt, die Eigenthümlichkeit seines Genius zu zeigen.« Das entfernt sich nun freilich nicht allzuweit von dem, was auch wir als das Wesentliche bei künstlerischer Beurtheilung ansehen würden: nach Inhalt und Formbehandlung die Individualität des Künstlers zu erkennen. Leider wird nun aber jenes an sich nicht sehr scharf gefasste Princip in sehr unklarer und ungenügender Weise durchgeführt. Reissmann spricht zwar einerseits viel vom Technischen, von der Form, von der Instrumentation, er spricht auch andererseits von poetischem Gehalt, von Empfindung und Phantasie; aber zwischen beidem fehlt die rechte Vermittlung und ein fester Grund für klare Erkenntniss wird nicht gelegt. Wenn er dort mitunter zu sehr am Detail hängt und Dingen einen Werth beilegt, die einen solchen nicht haben, so sucht er hier allenthalben äussere Anknüpfungspunkte, will gewisse Lebensereignisse gleich in den Werken nachweisen (wie z. B. seit dem Fehlschlagen seiner Hoffnung, Director der Berliner Singacademie zu werden, eine »wehmüthige Klage über die allmälig verloren gehenden Ideale,« eine »herbsüsse Sehnsucht nach Lösung des Conflicts« durch seine Werke hindurchklingen soll) und fehlt dabei jedenfalls gegen Mendelssohn's eigene Grundsätze, die in dem bemerkenswerthen Brief an Souchay (Briefe Bd. 2 S. 337) niedergelegt sind, und worin er sich mit Geist und Entschiedenheit gegen die Aufforderung ausspricht, zu sagen, was er sich bei einem Tonstück gedacht; gerade diesen, für Mendelssohn's Kunstanschauung so hochwichtigen Brief hätte Reissmann bei seinen Beurtheilungen sich mehr vor Augen halten, ihn wo möglich einmal citiren sollen. So hat nun seine ästhetische Kritik weder bestimmtes Princip, noch Klarheit im Einzelnen; die Beschreibungen der Werke, die er giebt, erheben sich nicht über das Niveau dessen, was man beim oberflächlichen Lesen eines Stücks reflectirt und beobachtet; feste Resultate, welche zu tieferer Erkenntniss führten, werden selten oder nie gewonnen. Was hat man z. B. davon, wenn als Kennzeichen der frühesten Werke die »höchste Freude an der künstlerischen Gestaltung, durch das Gelingen bis zur kindlichsten Seligkeit gesteigert« bezeichnet wird? Dass der junge Künstler dann auch bestrebt ist, in der Form einen Inhalt zu offenbaren? und dass er seinen Vorgängern gegenüber eine selbständige Individualität darstellt? darin liegt doch nichts von andern Meistern Unterscheidendes. Gipfelpunkt der ältern Periode sei das Octett, sein Charakter — vollste Schaffensfreude mit vollem Bewusstsein des Gelingens. Die Wahl dieser vollen Instrumentenmasse, dann wieder das Hinzunehmen der andern Instrumente bei der an ein bestimmtes Object geknüpften Sommernachtstraumouvertüre, das zeige: wie früh er seine künstlerische Aufgabe und die Mittel zu ihrer Erreichung erfasste! (S. 49.) Solche Schlüsse vom Aeusserlichsten auf die Mission des Künstlers, über die Reissmann zu reden liebt, sind für seine Kunstkritik charakteristisch; zwischen diesen und den Versuchen, Darstellungsobjecte zu finden, schwankt sie verschwommen hin und her, ohne jemals auf die wahre Natur musikalischen Schaffens einzugehen. Zu Mendelssohn's beliebtesten Werken gehört bekanntlich die A dur-Symphonie. Reissmann findet im ersten Satz nur eine Paraphrase des Jagdlieds in Op. 19 (L. o. W. I), der zweite, ein Processionslied, scheint ihm durch einen bestimmten Vorgang in des Componisten Phantasie entstanden, der dritte »mit dem Zauber höchster Noblesse« ausgestattet, der vierte leidenschaftlich glühend. »So steht subjectiv Empfundenes neben objectiv Angeschautem: keins aber ist präcis und entschieden genug herausgebildet, um wirklich symphonische Form, und dadurch plastische Anschaulichkeit zu gewinnen. Der Meister sucht mehr zu erläutern, als zu gestalten.« Mit solchen nichtigen Phrasen geht der Verfasser noch über manches der wichtigsten Werke hinweg; er trifft mitunter das Richtige, manches überschätzt er (so z. B. entschieden die »Heimkehr aus der Fremde«), zuweilen aber tadelt er aus den seltsamsten Gründen. So sieht er in rhythmischer Auflösung von Accorden durch Blasinstrumente beim Gesang ein unkünstlerisches Effectmittel (S. 208); als wenn nicht die so herbeigeführte Steigerung der Bewegung ein wesentlicher Factor für den Ausdruck wäre; er tadelt anderswo einfache Begleitungen als nichtssagend (S. 211), wo die Anlage der Melodie und der Charakter der Stimmung einen weitern Aufwand nicht zuliessen; in den Chören zur Antigone vermisst er oft »griechischen Geist«, z. B. in der Instrumentation (S. 251); hätte er doch auch gesagt, wie der moderne Musiker, der auf einem ganz verschiedenen Boden steht, den Ausdruck dieses griechischen Geistes mit den Mitteln unserer Kunst hervorbringen sollte. Der erste Satz der A moll-Symphonie sei nicht eigentlich symphonisch gestaltet (S. 253), sondern habe die Form des Capriccio, welche Form, wie er früher gesagt, in der Anordnung wenig Beschränkung auferlege. Neben solchen unfertigen und mangelhaften Beurtheilungen finden sich auch mitunter richtige Bemerkungen und berechtigte Forderungen, wie denn überhaupt nicht zu leugnen ist, dass der Geschmack des Verfassers im Ganzen ihn richtig leitet: um so betrübender, dass er in der Art seines Arbeitens so eilfertig zu Werke geht, und um so auffallender, dass seine Anschauung vom künstlerischen Schaffen offenbar eine sehr unklare ist.

Auch diesmal kann er es nicht lassen, Mendelssohn's »kunst- und culturgeschichtliche Bedeutung« in einem Schlusscapitel fixiren zu wollen. Wer will denn wagen, über einen Künstler, von dessen Einfluss ein grosser Theil der gegenwärtig producirenden abhängig ist, abschliessend und unbefangen zu urtheilen? Er findet nun unter Mendelssohn's Werken vollendete und mustergültige, daneben aber auch unfertige, weniger vollendete Leistungen; durch

Digitized by Google

jene, sagt er, wird die allgemeine Cultur, durch diese die besondere eigene Kunst gefördert (S. 303), durch jene Denken und Dichten der Massen veredelt, durch letztere neue Epochen begründet. Als wenn einer neuen Idee, einem neuen Ton gleich auch Unfertigkeit der Gestaltung ankleben müsste! Und doch ist die sich anschliessende Betrachtung gewiss richtig, dass für Mendelssohn seiner ganzen Entwicklung nach die Vollendung der Form, das Gestalten immer im Vordergrund stand; nur wird kein Besonnener daraus folgern, dass Mendelssohn's Bedeutung darum für die allgemeine Culturentwicklung grösser sei, als für seine Kunst. Auch wird nicht klar, worein man nun das setzen soll, was dem Gehalt nach Mendelssohn von Frühern und Gleichzeitigen scheidet; dass seine Individualität in seinen Werken sich abspiegele, dass er die Mährchenwelt zum Darstellungsobject gemacht, dass er zuweilen für Volksmässiges den rechten künstlerischen Ausdruck fand, genügt doch nicht, um daraus am Schluss ein Gesammtbild zu gestalten. Wenn Reissmann S. 309 sagt: »Mendelssohn's Innerlichkeit war nicht aussergewöhnlich reich und tief angelegt, aber ganz ungewöhnlich durchbildet, harmonisch abgerundet und geklärt«, so wird er, was das Musikalische angeht, heutzutage wenig Widerspruch finden. Aber inwieweit das nun uns gleichmässig den Componisten des Elias, der Lieder ohne Worte, der Concerte, der Vocalquartette erkläre, das ist in den vorangegangenen Analysen der Werke nicht genügend gezeigt, es ist nicht erwartetes Resultat einer sorgsam und gleichmässig durchgeführten Untersuchung, und unter diesen Umständen kann auch das an sich Richtige seine überzeugende Kraft verlieren. Das Verlangen nach einer gründlichen Biographie Mendelssohn's ist durch Reissmann nicht befriedigt, sondern vermehrt, und zwar wäre es zunächst erwünscht, wenn in einer Zeit, in der noch so reiche authentische Quellen fliessen, eine berufene Hand das biographische Material sammelte und für die Folgezeit sicherte; eine Schilderung des Künstlers kann zwar davon nicht getrennt werden, mit voller Klarheit aber wird erst eine spätere Zeit unterscheiden können, in welcher Weise sich ergänzend und verschiedenartig wirkend zwei Männer wie Schumann und Mendelssohn das Schaffen und den Geschmack der gegenwärtigen Periode beeinflusst und bestimmt haben.

Compositionen von Ernst Deurer.

Zehn Phantasiestücke für Pianoforte. Op. 2. Zwei Hefte. Pr. 1 Thlr. und 1 Thlr. 5 Ngr. Verlag von R. Seitz in Leipzig.

Trois Pièces pour Piano et Violoncelle. Op. 3. Drei Hefte. Pr. à 20 Ngr. Derselbe Verlag.

S. B. Noch selten sind wir in der Lage gewesen, die Erstlingseditionen eines jungen Componisten so freudig zu begrüssen wie diesmal. Zumeist begegnet man in solchen Fällen entweder einer Unfertigkeit in der Form und im Satz, oder einer ungezügelten wilden Phantasie, die die ganze Welt in Bewegung setzen möchte und doch lange nicht die Kraft dazu besitzt, oder einer einseitigen Abhängigkeit von bestimmten Mustern, welche den Ausdruck selbständigen Wesens nicht aufkommen lässt, oder einer gewissen Zeit-Ungemässheit im Stil, welche auch die wirklich schätzenswerthen, ja nothwendigen Errungenschaften der Neuzeit bei Seite liegen lässt, entweder aus Unkenntniss derselben oder aus einem falschen Streben nach Einfachheit. — Ueber alles das haben wir bei Deurer keine Bemerkungen zu machen. Wenn wir auch nicht sagen wollen, dass seine Formgestaltung bereits überall vollendet sei (den grössten Meistern kann man das nicht immer und bei jedem Stück nachrühmen), dass nicht hie und da manches kürzer gefasst, manches noch strenger organisch gegliedert sein könnte, so springt doch die Ueberzeugung des Autors von gewissen Nothwendigkeiten der musikalischen Form allüberall so lebendig hervor, dass man sofort jene Ruhe gewinnt, die zum Genuss gehört: man überlässt sich willig den Wellen, auf welchen uns der Componist dahinschaukeln lässt, und freut sich der Sicherheit, mit der er dies bewerkstelligt: Strenge Zucht der Phantasie überall, kein Ausschreiten in unmögliche Tonarten, keine unverständlichen Rhythmen im Kleinen und Grossen, kein aufgeblähtes Grossthun mit sentimentalem Pathos, sondern eine gewisse jugendliche Naivetät, die auch das Einfache nicht meidet, weil sie demselben Reize abzugewinnen versteht; — überhaupt also eine gewisse interessante Liebenswürdigkeit des Wesens im Ganzen. Begegnet man endlich immerhin Einflüssen anderer Künstler, wie Schumann, Mendelssohn, Chopin und Schubert, so ist doch nirgend ein Nachbilden zu erkennen, sondern der junge Componist bedient sich eben des Materials, das die Musiksprache unserer Zeit heissen kann, die Musiksprache der jetzigen musikalisch gebildeten Welt. Indem er aus diesem Material neue Gebilde schafft, denen bereits genügende Selbständigkeit nicht abzusprechen ist, so verspricht er auch für die Folge noch entschiedeneren Ausdruck seiner Individualität, und mehr haben auch die grossen Meister in ihren ersten Werken nicht gegeben.

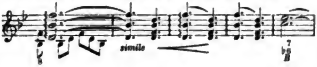
Der Clavierstil Deurer's ist von jener Art wie er sein muss, wenn Clavierspieler von heute, die Bach, Beethoven, Schumann kennen und spielen können, sich für solche neue Clavierstücke interessiren sollen: voll, wohlklingend, polyphon, dem Spieler interessante und gar nicht sehr leichte Aufgaben bietend. Kommt dazu, dass ein seltener Reichthum von Ideen, Einfällen und geistreichen Modulationen (in Betreff welcher nur in einigen Fällen ein Zuviel zu constatiren sein wird) sofort auffällt, so glauben wir, dass diese Musik bei der clavierspielenden Welt bald Eingang finden und namentlich von den Fachmusikern und fertigern Dilettanten gern gespielt werden wird.

Betrachten wir vorerst die Phantasiestücke etwas näher. Das erste Heft enthält unter fünf Nummern drei ausgeführtere wesentlich dreitheilige Stücke (1, 2, 5), wo ein Hauptsatz durch einen contrastirenden Mittelsatz unterbrochen wird und dann wiederkehrt. Die beiden andern Stücke sind kürzer gefasst, haben keinen Mittelsatz, sondern begnügen sich mit dem Ausdruck und der Durchführung eines einzigen Hauptgedankens. Das andere Heft bringt vier grössere, breiter angelegte, mit Mittelsätzen, Codas u. s. w. versehene Stücke, und ein liedartiges. Es bedarf für den Kundigen nur der Einladung, die Hauptmotive dieser 10 Stücke zu überblicken, um sicher zu sein, dass er sofort den Eindruck eines nicht allzu häufigen Reichthums an guten musikalischen Ideen erhalten wird. Wollte man nun die Bekanntschaft näher schliessen, so würden wir rathen das zweite Heft zuerst vorzunehmen, da es nach unserer Ansicht noch reicher an bedeutenden Einzelzügen ist als das erste. Wir aber wollen in unserer Betrachtung der Ordnung folgen, in welcher der Autor selbst seine Stücke dem Publicum vorführt.

Nr. 1, *Allegro appassionato*, D-moll $^6/_8$, enthält im Hauptsatz die Durchführung des kleinen Motivs:

Ist schon der Anfang auf der zweiten Stufe mit Orgelpunkt originell genug, so wird man auch den zweiten Theil in B-dur mit seiner neuen Verwendung obigen Motivs zu abwärtssteigenden viertaktigen Gebilden recht gelungen finden:

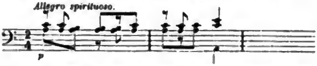
Eine rhapsodische Unterbrechung vor dem Wiedereintritt des Themas kommt uns eigentlich um zwei Takte zu früh; die Achtelbewegung konnte wenigstens noch um soviel fortgesetzt werden. Als Mittelsatz (oder Trio) lässt sich dann eine wiegende Melodie in noch breiterer Anlage und in vollklingenden Accorden hören, die sofort unsere Theilnahme gewinnt:



im zweiten Theil folgt dann in Des (nach dem F dur-Schluss) wieder eine neue viertaktige Melodie von ungewöhnlichem Liebreiz:

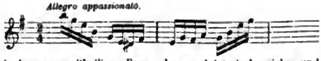
später kommt natürlich auch die B dur-Melodie wieder, und endlich wiederholt sich der Hauptsatz, dem zuletzt noch eine kurze aber brillante Coda angehängt ist. Schon in diesem Stück (und in spätern noch mehr) erkennt man die durch Schubert aufgekommene Vorliebe für die weitern Terzverwandtschaften, z. B. B-dur Des-dur oder F-dur D-dur u. s. w., sowie auch für die von Hauptmann mit dem Namen »übergreifende Systeme« bezeichneten Beziehungen (wie z. B. Es-dur im D moll-System) — kurz der moderne Musiker sieht uns schon hier entgegen, aber nicht der mit langen Haaren und blasirtem Gesicht, sondern das blühende und unverdorbene Jünglings-Antlitz.

Das zweite Stück, *Allegro spirituoso*, A-moll $^2/_4$ (eigentlich $^6/_8$) behandelt eine mit der des ersten verwandte rhythmische Figur, weshalb die Nebeneinanderstellung der beiden Stücke besser vermieden worden wäre. Eine besondere Spielmanier mit abwechselnden Händen auf gleichen Tasten:



beherrscht den Hauptsatz und giebt ihm etwas speciell Clavierhaftes — man wird an Domenico Scarlatti's Künste erinnert. Uebrigens ist er in Folge vielfacher geistreicher Modulationen amüsant genug und hat sogar etwas anziehend Phantastisches an sich. Ein Trio in A-dur voll inniger Melodik bei ebenso prägnanter Rhythmik und schönen Uebergängen bildet dazu einen reizenden Gegensatz.

Nr. 3 (*Allegro appassionato*, E-moll $^2/_4$) führt eine lebendige Sechszehntelfigur:



in kurzer zweitheiliger Form, aber modulatorisch reicher und äusserst lebendiger Weise durch; man beachte den Gang der Modulation vom zweiten Theil an: G moll-dur, D-dur, C-dur, F-moll, C-dur u. s. w. mit der kühnen Rückleitung nach E-moll, und man wird sehen, dass man einen tüchtigen Harmoniker vor sich hat. Das Stück ist trotz seiner Kürze (zwei Seiten) von durchschlagender Wirkung.

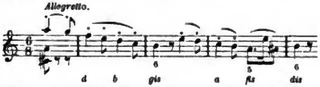
Nr. 4 ist ein einfaches »Lied« (*Andantino*, E-dur $^6/_8$) von gewinnender aber nicht sentimentaler Melodik, das gerade nach jenem wilden E moll-Stück in seiner Ruhe wohlthätig wirkt.

In Nr. 5 (*Allegro con brio*, B-moll $^2/_4$) entfaltet der Autor wieder ein phantastisch wild bewegtes Tonleben, wie man dergleichen bei Schumann und Brahms findet. Sehr interessant macht sich die Sechszehntelfigur, die zuerst in der rechten Hand aufwärts, dann in der linken abwärts geführt wird und in ihrer Behendigkeit absticht gegen die wuchtigen Accordschläge des Anfangs. Ein Trio in B-dur in beflügelterem Zeitmaass bringt eine energisch auf- und absteigende Melodie der rechten Hand mit interessant in Achteln und punktirten Achteln geführter linken Hand. Nicht verschweigen wollen wir, dass im Hauptsatz ein Accord uns unlogisch erscheint, nämlich der D dur-Accord, Takt 4 des zweiten Theils, wo der Es moll-Accord hinzugehören scheint, besonders nach Analogie des vorhergehenden Takts.

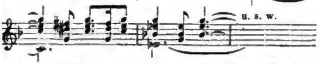
Nr. 6 (*Commodo*, As-dur (?) $^3/_4$) enthält so viel Abwechslung, dass wir die Einheit einigermaassen vermissen — auch die Grundtonart ist kaum mit Sicherheit anzugeben. Die einzelnen Gebilde sind aber von grossem Reiz, und da die Form im Ganzen durch Wiederholung des Hauptsatzes gewahrt ist, so wird man bei näherer Bekanntschaft doch nach und nach mit dem Ueberfluss an Ideen sich vertraut machen und denken: besser zu viel als zu wenig.

Nr. 7 (*Andantino*, Es-dur $^3/_4$) ist im Lied-ohne-Worte-Stil gehalten und wird durch die leichtere Ausführbarkeit Jene versöhnen, denen die schnellen Stücke zu schwierig sind. Dem Musiker werden die prächtigen Klangwirkungen Freude machen, die ein guter Flügel bei diesem Stück hervorgehen lässt.

Nr. 8 (*Allegretto*, A-moll (?) $^6/_8$) ist (vielleicht mit Nr. 10) eines der schönsten Stücke des Ganzen. Das Hauptthema in seiner reizenden Naivetät und sinnigen Harmonik prägt sich sofort fest dem Gedächtniss ein:



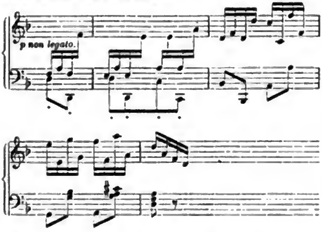
Die entgegengesetzte Führung aufwärts (im zweiten Theil) zeigt des Verfassers Talent zur thematischen Verwendung. Nach dem Hauptsatz folgt ein Thema in F-dur:



von dem wir nur nicht begreifen, warum es sich nicht gleich etwas fester setzt, warum es schon nach 10 Takten durch einen

Digitized by Google

zweiten Mittelsatz von ganz anderm Charakter verdrängt wird. Freilich kommt es später zu grösserer Geltung, aber die Art seines Auftretens lässt erwarten, dass es sich sogleich Geltung verschaffen wird, und der Hörer wird den Eindruck eines etwas kaleidoskopartigen Wesens empfangen. Jener zweite Mittelsatz (D-moll $^2/_4$ *più vivo*) ist übrigens ein Stück, welches man unbedenklich Schumann oder Schubert zuschreiben könnte, so auffallend ist sein modernes Wesen, so genial die Durchführung seiner Motive. Hier der Anfang:

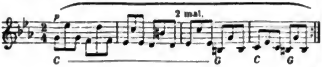


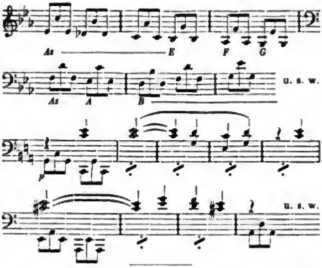
Hierauf folgt nun jener erste Mittelsatz in D-dur und dann, mit überraschendem Uebergang, in F-dur. Ein kleines Plus von Modulation möchten wir bei dem Rückgang nach F bemerken. Dass der Schluss ein bischen an Schumann'sche »Träumereien« anklingt, wollen wir nicht verhehlen.

Nr. 9 »Arietta« (*Andante non troppo*, As-dur $^4/_4$) enthält eine reizend innige Hauptmelodie und eine, wie uns scheint, zu grosse Anzahl von Mittelsätzen. Nach unserm Gefühl konnte gleich nach dem As dur-Schluss im vorletzten System der zweiten Seite die Coda folgen; den E dur-Zwischensatz und was noch folgt bis zum Orgelpunkt musste der Componist unbedenklich streichen, wenn er nicht bei dem ruhigen Charakter des Stücks den Eindruck von Länge aufkommen lassen wollte.

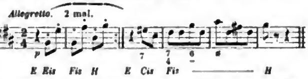
Das Schlussstück Nr. 10 endlich (*Presto agitato*, C-moll $^2/_4$ — eigentlich $^6/_8$) scheint uns die Krone des Ganzen, es ist ein Stück, das selbst im Concert seiner Wirkung sicher sein kann. Eine wild bewegte Figur, bald unheimlich leise dahin schleichend, bald hoch sich aufthürmend und wieder glättend, bildet den Inhalt des Hauptsatzes, dem ein C dur-Mittelsatz folgt von einer Ruhe, die ahnen lässt, dass sie nur scheinbar und momentan eintritt. Ein murmelnder Bass dient als Unterlage zu einer Melodie, die den guten Takttheil verschweigt und daher etwas unsicher Schwebendes behält. Der wiederkehrende Hauptsatz bringt dann noch eine Coda zu längerer Ausführung, die den wild aufgeregten Charakter des Stücks zur völligen Evidenz führt; nach längerm *pianissimo* schwingt sich, alles an der Hand des Hauptmotivs, der Satz zu seltener Grossartigkeit auf, und in diesem *fortissimo* schliesst das Stück, nicht ohne einige harmonische Kühnheiten, wie sie ganz dahin passen. Um unsern Lesern doch wenigstens eine Andeutung des musikalischen Inhalts zu geben, wollen wir das Hauptthema und den Mittelsatz dieses Stücks hier andeuten:

Presto agitato.



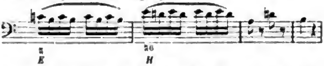


Die drei Stücke für Violoncell und Clavier (*Scherzando* E-dur *Allegretto* $^2/_4$, *Elegie* C-moll *Larghetto* $^3/_4$, *Rondo* D-dur *Allegro molto vivace* $^6/_8$) bestätigen den Eindruck, den wir von den Phantasiestücken erhalten haben, nach vielen Seiten hin. Auch hier ein ungewöhnlich fliessender Satz als Zeugniss leichter Erfindung oder tüchtiger Schulung in der Form. Wer freilich darin, wie es von der Mitwirkung des Violoncells erwartet werden möchte, recht sentimentale, wo möglich weinerliche Melodien erwartete, möchte sich etwas enttäuscht finden. Nur die Elegie enthält eigentliche Melodie, alles Uebrige ist mehr figurirt und also recht eigentlich instrumental gehalten, und es prägt sich darin ein gesunder humoristischer Zug aus. Man sehe das Thema des ersten Stücks, dessen erster Theil im Violoncell so lautet:



und wozu das Clavier folgende eigenthümlich murmelnde Figur durchführt:

Im zweiten Theil bringt das Cello die Sechszehntelfigur und zwar in umgekehrter Bewegung:



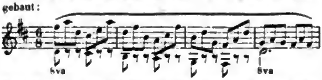
wobei die Modulation von E-moll nach G-dur lenkt, um weiter über A-moll wieder nach E zum Thema zurückzukehren, wo die rechte Hand des Claviers die Achtel (aber nicht ganz gleichlautend), das Cello die Sechszehntel bringt. Hierauf folgt ein Mittelsatz in C $^2/_4$ von heiter anmuthig melodischem Wesen und einem Reichthum an Biegungen des einmal ergriffenen Materials, dessen man immer mehr inne wird, je öfter man das Stück spielt.

Die »Elegie« ist ein bischen lang gerathen, auch stört uns darin eine Reminiscenz aus Beethoven's Cis moll-Sonate, die der Autor durch eine Variante leicht hätte vermeiden können. Im Ganzen ist das Stück aber von so edlem Klang, so conse-

Digitized by Google

quemem Charakter und mit so schönen harmonischen und modulatorischen Einzelheiten ausgestattet, dass man es mit überwiegendem Behagen spielen wird. Sehr gelungen scheint uns die Rückleitung zum Hauptthema in C-moll durch die Benutzung der fünf ersten Noten desselben und mit dem Uebergang ♯ ♮ ♭7 6/5.
d d b h

Das dritte Stück über ein leicht dahin gleitendes Motiv gebaut:



erfordert sehr gute Spieler, wie denn überhaupt Deurer's Compositionen viel schwerer auszuführen sind als sie den Anschein haben, weil viel Musik darin steckt. Die Durchführung der Motive ist meisterhaft, und die Form würde uns ganz befriedigen, wenn nicht im zweiten Theil vor der Rückkehr zum Thema ein Plus an Modulation auffiele; wir meinen die Wendung nach ♯/fis, die etwas hart klingt und uns unnöthig scheint, da schon von ♯/e aus der Rückgang leicht zu bewerkstelligen war.

Unsern Lesern wollen wir noch in Kürze mittheilen, dass Ernst Deurer ziemlich jung, sein Geburtsort Heidelberg ist; als das erste Kind unter sechs Geschwistern ist er 1846 am 12. Mai geboren. Sein Talent verrieth sich frühzeitig. Sein Vater, Professor der Rechte, ward 1851 nach Giessen berufen; hier hielt es schwer, den geeigneten Lehrer zu finden: hauptsächlich folgte er seinem eigenen Instinkt und brachte es schon im 12. Jahr zu einer in Partitur ganz vollständigen Oper »Claudine de Villa bella«, worin es bereits an hübschen Melodien und Modulationen nicht fehlt. Bei einem Besuch in Mannheim wurde er Vincenz Lachner vorgestellt, der es gern übernahm, ihm Compositionsunterricht zu geben; er brachte in Mannheim ungefähr drei Jahre zu und wurde etwa in seinem 14. Jahr Stipendiat der Mozartstiftung. Von Mannheim ging er nach Frankfurt, wo ihm vorzüglich der Unterricht des Clavierspielers Schoch von Nutzen war, der ihn auf die Nothwendigkeit einer strengen Technik hinwies. — Wir empfehlen Deurer hiermit nochmals dem Wohlwollen und der Aufmerksamkeit der musikalischen Welt und kommen demnächst auf ihn zurück, da dem Vernehmen nach auch ein (uns bereits bekanntes) Claviertrio von ihm in demselben Verlag erscheinen wird.

Kammermusik.

Jean Hommey (Professor am Conservatorium zu Toulouse etc.), 3 *Sonates pour Piano et Violon*. Paris, Gambogi. Fol. 12, 9, 12 Frcs.

Ed. K. Die vorliegenden Sonaten gewähren insofern ein nationales Interesse, als sie aus Frankreich, dem sonst wenig instrumental componirenden, herrühren. Wir haben darin allerdings Charakteristisches wahrgenommen, was specifisch französisch ist, aber nicht aus Méhul's mildheiterer, oder Grétry's graciös lieblicher, oder Couperin's contrapunktischer Filigran-Factur, sondern aus dem, was man jetzt belgisch-französisch oder welschen Stil nennen möchte, denjenigen, mit welchem Vieuxtemps sein Publicum einstmals entzückt. — Wir finden in den gegenwärtigen drei Stücken einzelne hübsche Wendungen, Aperçus, gelinde Effectstriche, nicht anmaassliche Virtuosenstücke; einen Fortschritt von Op. 1 zu 3 nehmen wir nicht wahr, es sei denn, dass der erste Satz der Emoll-Sonate nebst Scherzo mehr fesselte als alle übrigen Sätze. Diese beiden sind wohl durchdacht, einigemal witzig contrapunktirt. Tieferer Gehalt ist überhaupt nicht vorhanden; denn wenn wir auch die besonnene Rhythmik und die meist einfache Harmonie anerkennen — nicht unbedingt, denn es kommen auch Ungeheuerlichkeiten vor, nicht aus Ueberkraft, sondern aus Unsicherheit, z. B. die Modulation am Schluss der Emoll-Sonate, die lahmen Rhythmen in der Mitte des Gdur-Scherzo S. 17 Z. 2, 3 — aber wenn wir jene löblichen Züge nebst einigen interessanten Perioden in den Scherzi mit Wohlgefallen wahrnehmen, so ist doch das melodische Selbstleben im grossen Ganzen, die rhythmisch harmonische Anlage wenig fesselnd, so dass eigentlich nichts haftet, nichts gründlich ergreift und zur Wiederholung einladet. — Nicht angenehm auffallend ist bei diesen Sonaten die suitenartige Festhaltung derselben Tonica, was nicht blos *hors de saison*, sondern äusserst langweilig ist, wenn man das Ding nicht anfasst, wie jene alten Suitiers. — Unangenehm für die Chronologen ist die Unordnung, dass die Ziffern Op. 1, 2, 3 auf den Titeln und im Notenbuch von einander abweichen; schlimmer für den Spieler die Nachlässigkeit — oder die durch Marx' Allg. Musiklehre verschuldete Unterlassungssünde, dass die chromatischen Zeichen nicht durch alle Octaven gehen, z. B. Op. 1 S. 11, 1, 1 und öfter. Diese Ersparniss ist nicht wegen ihrer Bequemlichkeit zu entschuldigen; das Princip jener Weglassung ist falsch; es kann sehr wohl in verschiedenen Stimmen *e contra es* stehen, wie jeder vernünftige Mensch aus dem temperirten Clavier weiss, und solche Schrift wie

sieht närrisch aus, nicht vernünftig, wenn's eine ehrliche ganze Octave sein soll.

Unsere Freunde beschuldigen uns zuweilen der Inconsequenz, indem wir heute der tollgewordenen Romantik den Kopf waschen, morgen die loyale Formgerechtigkeit der Langweiligkeit bezüchtigen. Wer uns deshalb schilt, der löse zuvor die alte Streitfrage: ob Stahl oder Stein wichtiger zum Feuermachen, ob Stern oder Apfel des Auges wichtiger zum Sehen, ob rechte oder linke Hand wichtiger zum Geigenspiel. — Ausserdem aber möchten unsere geehrten Psychologen wohl eine andere Frage beantworten, die heuer noch schwerer wiegt: ob ehrlicher Wille und Verstand nicht fähig sei, Selbsturtheil zu üben, oder ob all und jeder Künstler gleichviel Genüge finde am vollendeten Werk, ob jeder sich in seiner Art vollkommen halte . . . weil ja das Schöne nebst einigen andern Imponderabilien unbeweisbar sei. — Wir unsererseits meinen wenigstens, dass neben allem subjectiven Irrsal doch im tiefsten Brunnen der Seele eine objective Wahrheit wohne, die des letzten Gerichts Vorbild ist. Daher glauben wir nicht, dass Richard Wagner mit gleicher Gewissensruhe auf seine Werke blickt wie Händel und Mozart. Wem Gott wirklich erschienen, der weiss es; wem er nicht erschienen und er lügt davon, dem sagt die innere Grundwahrheit — wenn auch allen Menschen verborgen, doch zu Zeiten deutlich, was er werth ist.

Berichte.

Stuttgart. = Unsere musikalische Saison geht, wie immer, mit der Ankunft der Schwalben ihrem Ende zu. Die Oper machte den Versuch, Boieldieu's Rothkäppchen wieder auf die Bühne zu bringen. Der Versuch ist insofern missglückt, als die Oper nach zweimaliger Aufführung vom Repertoire verschwunden ist. Sie machte beim Publicum kein Glück, obwohl die treffliche Arbeit des ersten Finales, sowie die bekannte feine Komik des Componisten der weissen Dame auch hier in manchen Nummern nicht zu verkennen ist. Aber unsere Sänger haben es verlernt, nebenbei auch erträgliche Schauspieler zu sein, was bei Boieldieu nothwendig ist, und unser liebes Publicum schläft, wenn nicht fortwährend das grobe Geschütz der Blechinstrumente seine stumpfgewordenen Ohren gellen macht. Ende nächsten Monats steht uns, wie wir hören, Gounod's Romeo und Julie bevor; zu erwähnen haben wir ferner, dass bei der letzten Aufführung des Wilhelm Tell (Oper) wir den Eindruck bekamen, als habe Herr Hofcapellmeister Abert sich in der kurzen Zeit mit recht viel Geschick und Gewandtheit in seine neue Stellung eingearbeitet.

Digitized by Google

Von den letzten fünf **K a m m e r s o i r é e n** führen wir als beachtenswerthe Nummern folgende an: Schumann's symphonische Etuden, von Herrn Speidel doch weit geistiger und mehr im Sinn Schumann's vorgetragen, als seiner Zeit dessen Carneval durch Herrn Pruckner. Schubert's Cdur-Quintett Op. 163, ganz vollendet ausgeführt und zu allgemeiner Bewunderung hinreissend durch die Herren Singer, Krumbholtz, Goltermann u. A. Zwei liebenswürdige Compositionen Haydn's, Quartett in B-dur, Trio in E-dur, befriedigten nicht minder. Novitäten waren: ein Quartett von Ernst Naumann (Manuscript) für vier Streichinstrumente, ein Clavierquartett von F. Gernsheim Op. 6; erstere Composition hat uns Achtung eingeflösst, es herrscht ein nobler Geist und ein tüchtiges Können darin; der Einfluss Schumann's unverkennbar. Nur leidet auch sie mitunter an dem Fehler unserer jungen Generation, dem nicht Endenkönnen. Eine Sonate von Leclaire (1740), *Le tombeau* betitelt, erregte durch den gediegenen Vortrag des Hrn. Kammervirtuosen Singer allgemeines Interesse; ebenso eine Violinsonate von Corelli, von ebenerwähntem Meister ausgeführt. Hofpianist Pruckner gab die Bach'sche A moll-Fuge und Präludium mit Bülow'scher Wucht wieder. — Der **V e r e i n f ü r c l a s s i s c h e K i r c h e n m u s i k** brachte an zwei Abenden, Gründonnerstag und Charfreitag, die Matthäuspassion in ihrer vollständigen Gestalt. Die prächtig einstudirten Chöre liessen nichts zu wünschen übrig; dagegen hätten die Solopartien in weit bessern Händen sein müssen. Zwei hier noch nie gehörte Arien: »Gern will ich mich bequemen, Kreuz und Becher anzunehmen« und »Geduld, Geduld« von unbeschreiblicher Schönheit, gingen wegen allzu geistlosen Vortrags ohne Eindruck vorüber. Auch das Orchester, besonders die Streichinstrumente bei Begleitung der Recitative, wollten nicht recht zusammengehen. Hervorzuheben ist dagegen das Oboesolo der Arie »Ich will bei meinem Jesu wachen« durch Herrn Kammermusikus Ferling, einen Oboisten, wie Deutschland kaum einen zweiten aufzuweisen haben wird.

Feuilleton.

Miscellen.

Aus Briefen von M. Hauptmann.

In einem Brief dat. vom 8. Sept. 1858 macht Hauptmann über eine Composition von N. N., die wir ihm zur Kenntnissnahme mitgetheilt hatten, folgende Bemerkung:

Die Partitur hat mir sehr wohl gefallen und es scheint mir, dass Alles auch sehr gut klingen müsse. Der Stil nimmt eine gute Stellung ein zwischen Vergangenheit und Zukunft, er ist gegenwärtig wie es ja auch sein muss. Das Zukünftige ist freilich nur ein Spitzname, aber Vergangenheit, die heut geboren wird, hat auch kein Leben. Setzte man die grössten Meister der Vorzeit in die Gegenwart, so würden sie auch hier die grössten Meister sein und doch sich anders ausdrücken, als sie es zu ihrer Zeit gethan haben, und wenn man sagen will: Mache es wie die es gemacht haben, so heisst das: Sei ein grosser Künstler wie die es waren für deine Zeit und ihre Empfindungsweise, wie sie es für die ihrige waren. Es ist die Kunst- und Jugendfrische, in der sie schufen, die uns jetzt noch entzückt; hätten sie nur machen wollen, was ihre Vorfahren machten, so wäre es auch längst abgestorben, wie so manches aus unserer Zeit, das Haydn und Mozart sein soll, ohne Leben ist und keinen Reiz haben kann, weil ihm die lebendige Gegenwart fehlt.

Kurze Nachrichten.

S. B a c h hat seinen Einzug in — **P a r i s** gehalten. Pasdeloup führte in seinem ersten Oratorien-Concerte den ersten Theil der Matthäus-Passion nebst Händel's Cäcilien-Ode auf und zwar mit gutem Erfolg; es hat sich eine Gesellschaft zu derartigen Aufführungen gebildet (*Société des Oratorios*).

Im letzten Concert der Singacademie zu **G l o g a u** wurden die zwei ersten Acte aus Gluck's Orpheus, ein Wanderlied für Chor von Meinardus, der Schlusschor aus dem Frühling (Jahreszeiten) von Haydn, Lieder für Sopran von Mendelssohn und Taubert und das erste Finale aus Don Juan von Mozart ausgeführt.

R o b. S c h u m a n n' s »Scenen aus Faust« sollen am 28. Mai in **B a s e l** mit Stockhausen zur Aufführung kommen.

In einem zu **S a a r b r ü c k e n** stattgefundenen Benefiz-Concert des Männergesangvereins »Eintracht« für dessen Dirigenten Capellmeister M. Nachtmann wurden Beethoven's Clavierconcert in C und Mendelssohn's Musik zu »Antigone« ausgeführt.

Von **A n t o n B r u c k n e r**, Dom-Organist in **L i n z**, angeblich dem besten Orgelspieler in Oesterreich, ist eine Symphonie in C-moll in Linz aufgeführt und ausserordentlich günstig aufgenommen worden; derselben Quelle zufolge soll A. Bruckner als Lehrer an das Conservatorium in Wien berufen worden sein.

L e i p z i g. Hr. **R o b. H e c k m a n n**, Musikdirector der »Euterpe«, veranstaltete am Himmelfahrtstage im Saal des Hrn. Blüthner eine musikalische Matinée, von der wir hier Erwähnung thun wollen, weil das Programm grösstentheils ein recht interessantes war: Claviertrio in F Op. 6 von W. Bargiel, 3 Volkslieder für zwei Soprane von S. Jadassohn, Violin-Concert in G-moll Op. 26 von M. Bruch, Drei Phantasiestücke für Clavier Op. 2 von E. Deurer und Quintett in C für Streichinstrumente von Johan Svendsen. Die Zuhörerschaft schien sich besonders für Bruch's neues Violinconcert, für die Clavierstücke von Deurer (Nr. 2, 4 und 10) und für das Quintett von Svendsen zu interessiren. Die Claviervorträge hatte Herr Ferd. v. Inten übernommen. Der Veranstalter der Matinée zeichnete sich vorzüglich durch den Vortrag des Bruch'schen Concerts aus.

— Die dritte Hauptprüfung am **C o n s e r v a t o r i u m** (16. Mai), Ausführungen von Kammermusik-Werken enthaltend, brachte Mozart's G moll-Quintett für Streichinstrumente, Schumann's Claviertrio in D-moll, S. Bach's A moll- und Mendelssohn's E moll-Präludium und Fuge, des Letztern Variationen für Pianoforte und Violoncell, Moscheles' Symphonische Sonate für 8 Hände auf 2 Clavieren und Hummel's D moll-Septett (als Quintett). An der Ausführung dieser Werke betheiligten sich die Herren **F r i e d r i c h P i e t z h o f f** aus Elberfeld, **C a r l C o u r v o i s i e r** aus Basel, **H e r m a n n G r o s s h e i m** aus Elbing, **H e i n r i c h K l e s s e** aus Gleiwitz, **T h e o d o r M e r t e r** aus Wrietzen, **M a x B r o d e** aus Berlin, **J u l i u s H e g a r** aus Basel (Streichinstrumentalisten), die Frls. **M a t h i l d e J u n n e** aus Leipzig, **A n n a S c h u l z** aus Tharand, **T o s k a F ü s s e l** aus Leipzig, **A u g. N i p p o l d t** aus Gelnhausen, **C o n c o r d i a T i c h o m i r o f f** aus Tula, die Herren **A u g u s t S c h ö n e r m a n n** aus Birkenau, **R o b e r t F r e u n d** aus Pesth und **G. H o d o r o w s k i** aus Pultawa (Pianisten).

— Das Programm des in voriger Nummer erwähnten Concerts des **R i e d e l' s c h e n** Vereins enthielt an grössern Werken Palestrina's *Stabat mater* und S. Bach's Motette »Jesu meine Freude«, ferner zwei Chöre von Prätorius, altdeutsche Lieder für eine Altstimme mit Orgelbegleitung, Recitativ und Arie aus Susanna von Händel, Orgelstücke von S. Bach und Violinstücke von Porpora, Leclair und Seb. Bach.

— **C. R e i n e c k e' s** Oper »König Manfred« ging am 24. d. M. in Scene und zwar äusserlich mit sehr gutem Erfolg. Nach jedem Act wurde viel applaudirt, Darsteller und Componist erschienen auf der Bühne. Am Schluss der Oper, die 3½ Stunden dauerte, wurde Reinecke mit Wärme gerufen.

„Auf allgemeines Verlangen."

Auf dem Leipziger kgl. Gerichtsamt im Bezirksgericht schwebt augenblicklich ein Process, von dem wir unsern Lesern hier Mittheilung machen, weil er diese Zeitung und einen nicht uninteressanten Fall betrifft. Die Herren Heubold und Genossen, als Comité des Orchester-Pensionsfonds-Concerts, haben nämlich eine Injurienklage gegen den Redacteur eingereicht wegen des in dem Referat über das diesjährige Concert (Nr. 10) vorgekommenen Passus: »Mit welchem Recht auf dem Programm bei der Don Juan-Phantasie« (von Liszt — gespielt von Hrn. Tausig) »die Bemerkung stand: »»Auf allgemeines Verlangen««, möchten wir wohl wissen; vorläufig haben wir gegen solche — **m a r k t s c h r e i e r i s c h e U n w a h r h e i t e n** nur zu protestiren.« Die Herren Heubold und Genossen fanden in den (**h i e r**) gesperrt gedruckten Worten eine Beleidigung, und das Leipziger kgl. Gerichtsamt hat in erster Instanz den Angeklagten zu 3 Thlr. Strafe verurtheilt, wogegen derselbe jedoch die höhere Instanz bereits beschritten hat. Der Ausdruck »auf allgemeines Verlangen«, der in der Kunstwelt allzuhäufig ohne Berechtigung angewendet wird, dürfte doch eigentlich nur gebraucht werden, wenn entweder die öffentliche Meinung in den Organen derselben, und zwar in mehrern von der verschiedensten Parteifärbung, einem Künstler oder einer Gesellschaft gegenüber denselben Wunsch kundgiebt; oder wenn eine Versammlung, ein Concertpublicum, das Spiel eines bestimmten Stücks *per acclamationem* und ohne Widerspruch zu finden verlangt — beides war hier nicht und in keiner Weise der Fall. Der Ausdruck »marktschreierisch« wollte vom Referenten nur auf den häufigen Missbrauch jener Worte bezogen sein und sollte auch nicht sagen, dass das erwähnte Comité sich damit eines niedrigen Mittels zu einem bestimmten Zweck bedient hätte, etwa um dadurch Concertbesucher anzulocken, sondern er verstand darunter nur eine gewisse bei öffentlichen Productionen häufig vorkommende Gespreiztheit, die sich gebehrdet, als sei das, was geboten wird, nur und allein der Gegenstand allseitiger Wünsche, und welche doppelt bedenklich erscheinen muss, wenn sie von einem **C o m i t é**, also einer **M e h r h e i t**, ausgeht. Er glaubte sich daher zu einer entschiedenen Ablehnung berechtigt und hofft wenigstens diese Anerkennung bei der Mehrzahl seiner geneigten Leser zu finden. Wir werden den endgültigen Schiedsspruch seiner Zeit mittheilen.

Digitized by Google

ANZEIGER.

[86] **Neue Musikalien**

im Verlage von

Robert Seitz in Leipzig.

Prachtausgaben.

Beethoven, L. van, Fidelio. Clav.-Ausz. à 4ms. . . .	Pr. 5 Thlr.
Mozart, W. A., Don Juan. Clav.-Ausz. à 4ms.	- 5 -
—— **Die Zauberflöte.** Clav.-Ausz. à 4ms.	- 5 -
—— **Die Hochzeit des Figaro.** Clav.-Ausz. à 4ms. . . .	- 5 -
Rossini, G., Der Barbier von Sevilla. Clav.-Ausz. à 4ms.	- 5 -
Weber, C. M. von, Der Freischütz. Clav.-Ausz. à 4ms.	- 5 -
—— **Oberon.** Clav.-Ausz. à 4ms.	- 5 -

[87] Im Verlage von ***F. E. C. Leuckart*** in Breslau erschien soeben:

„O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe"

Pfingst-Cantate

von

Joh. Sebastian Bach

bearbeitet von Robert Franz.

Partitur 1½ Thlr. netto. Orchesterstimmen 3½ Thlr. Clavierauszug (Handausgabe) in gr. 8° nur 12½ Sgr. netto.

Früher erschien: Clavierauszug, grosse Ausgabe 1 Thlr. n. Chorstimmen 10 Sgr.

Bei dem diesjährigen Niederrheinischen Musikfest wird dies Werk zum ersten Mal in der Franz'schen Bearbeitung aufgeführt.

Früher erschienen in gleicher Bearbeitung in demselben Verlage:

Bach, Joh. Seb., Cantate: **„Ich hatte viel Bekümmerniss"**, bearbeitet von **Robert Franz.** Partitur 4 Thlr. Orchesterstimmen 4½ Thlr. Clavierauszug. A. Grosse Ausgabe in 4. netto 2 Thlr., B. Handausgabe in 8. netto 15 Sgr. Chorstimmen 1 Thlr.

Bach, Joh. Seb., Actus tragicus. Cantate: **„Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit"**, bearbeitet von **Robert Franz.** Partitur 2 Thlr. Orchesterstimmen 2 Thlr. Chorstimmen 14 Sgr. Clavierauszug 1 Thlr.

Bach, Joh. Seb., Magnificat in D, bearbeitet von **Robert Franz.** Vollständige Partitur 8 Thlr. 20 Sgr. Orchesterst. 8 Thlr. 20 Sgr. Orgelstimme 20 Sgr. Clavierauszug: A. Grosse Ausgabe in 4. 2 Thlr. 15 Sgr., B. Handausgabe in 8. netto 15 Sgr. Chorstimmen 18¾ Sgr.

[88] Der Unterzeichnete, welcher die besten Zeugnisse von Generalmusikdirector Fr. Lachner, Maestro Rossini und Capellmeister B. Scholz vorweisen kann, sucht eine Anstellung als **Musikdirector, Organist** oder **Lehrer der Harmonie** an einer Musikschule. Anmeldungen wolle man gefl. direct an ihn adressiren.

Gustav Bergmann,
Musikdirector in Muri (Canton Aargau in der Schweiz)

AMSTERDAM: TH. J. ROOTHAAN & CIE.

Berlin: Bote & Bock; Bremen: A. P. Cranz. — Cöln: M. Schloss; Wien: C. A. Spina.

Es ist diese poetisch begeisterte Dichtung eine höchst denkenswerthe Gabe, auf welche wir jeden Verehrer der BEETHOVEN'schen Muse dringend aufmerksam machen. *(Süddeutsche Musik-Zeit.)*

DR. J. P. HEIJE,

GRIEKENLANDS WORSTELSTRIJD

(Griechenlands Kampf und Erlösung.)

— **BEETHOVEN'S Ruinen von Athen.** —

Clavierauszug f 1. 50 (netto). *Stimmen* f 1. 50.

Jedenfalls passt sich die fliessend und wohlklingend, warm und lebendig geschriebene Dichtung vortrefflich der BEETHOVEN'schen Musik an. Möchten die deutschen Concert-Institute recht bald mit ihr einen Versuch machen. *(Allgem. Musik-Zeit.)*

[89] Leipzig: Fr. HOFMEISTER.

[90] Verlag von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig u. Winterthur.

Acht Albumblätter

für das Pianoforte im leichten Style

von

Emil Krause,

Op. 16.

Preis 15 Ngr.

[91] **Heinrich Knopf,**

Bogenmacher und Instrumenten-Händler
Markneukirchen
(Sachsen)

empfiehlt seine von der Jury der Chemnitzer Industrie-Ausstellung mit der Preismedaille prämiirten Fabrikate von

Violin- und Cellobogen, sowie Streich- und Blasinstrumente aller Art, Saiten u. s. w.

in guter Waare zu den billigsten Preisen.

[92] Im Verlage der Unterzeichneten ist erschienen und durch alle Buch- und Kunsthandlungen zu beziehen:

Clavierunterricht.

Der Clavierunterricht. Studien, Erfahrungen und Rathschläge. Von Louis Köhler. Dritte, verbesserte und vermehrte Auflage.

Inhalt. I. Theil: Allgemeine Grundzüge. 1. Die Wahl der Musikstücke. 2. Zur Unterrichtsweise. 3. Zur musikalischen Erziehung. 4. Das Vorspielen. 5. Das Auswendigspielen. 6. Das Vomblattspielen (prima vista). 7. Das Vierhändigspielen. 8. Musikalisches Talent und Behandlung desselben. 9. Vom Ueben. 10. Die Unterrichtsstunde. 11. Zur Pedallehre. 12. Clavierlehrerarten und Clavierlehrerwahl. — II. Theil. Besondere Beobachtungen.

Preis 1 Thlr. 10 Ngr.

Gymnaſtik der Stimme.

Gymnastik der Stimme, gestützt auf physiologische Gesetze. Eine Anweisung zum Selbstunterricht in der Uebung und dem richtigen Gebrauche der Sprach- und Gesangsorgane. Von Oskar Guttmann. Zweite, verbesserte Auflage.

Inhalt: Vorbemerkungen. — Einleitung. I. Von den Stimmorganen. II. Von der Thätigkeit der Stimmorgane. III. Die richtige Aussprache des Alphabetes und kritische Folgerungen. IV. Das Athmen. — Schlussbemerkungen.

Preis 20 Ngr.

Leipzig, Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 3. Juni 1868. **Nr. 23.** III. Jahrgang.

Inhalt: Recensionen (Neue Lieder von Robert Franz). — S. Bach's Matthäuspassion in Stuttgart. — Berichte aus Bremen und Osnabrück. — Feuilleton (Kurze Nachrichten). — Anzeiger.

Recensionen.

Neue Lieder von Robert Franz.

Sechs Lieder von H. Heine. Op. 39. Preis 25 Ngr. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Sechs Gesänge (Texte von Osterwald, Heine, Röser und ein böhmisches Volkspoëm). Op. 40. Pr. 1 Thlr. Leipzig, Kistner.

Sechs Gesänge (Texte von Heine, Geibel, Röser, Osterwald). Op. 41. Pr. 22½ Ngr. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Aus Osten. Sechs Gesänge (Volkslied aus Krain, die übrigen Texte von Mirza-Schaffy, Hafis und Petöfy). Op. 42. Pr. 27½ Ngr. Leipzig, Siegel.

Sechs Gesänge (Texte von Osterwald, Heine, Mirza-Schaffy). Op. 43. Pr. 25 Ngr. Leipzig, Kistner.

E. R. Die vergleichende Kritik, auf R. Franz und sein Verhältniss zu den anerkannt grossen Liedmeistern angewendet, hatte, wie die Leser früherer Jahrgänge dieser Zeitung sich erinnern werden, einst zu bedenklichen weil leidenschaftlichen Expectorationen geführt, die keiner Partei Nutzen brachten. Man musste dabei die Erfahrung machen, wie schwer es ist, das Schaffen eines Künstlers in seiner Totalität abzuwägen, so lange er noch lebend unter den Menschen wandelt. Verwundern darf dies freilich nicht. Entbrennen doch sogar über schon längst Verstorbene noch erbitterte Kämpfe, wenn man auf einem bestimmten Gebiet der Kunst den ersten Preis einem einzelnen Künstler zuerkennen will. So z. B. werden richtige Mozartianer sehr ungehalten, wenn ihnen vordemonstrirt wird, dass Beethoven auf dem Gebiet der Instrumentalmusik über Mozart hinausgekommen sei. Die Beethovianer wieder halten das kleinste Lied Beethoven's für ein Meisterwerk und sind höchlich erbittert, wenn ihnen gezeigt wird, dass die ganze grosse Serie von Liedern Beethoven's eigentlich nur einige wenige Stücke aufweist, die nicht veraltet sind, die vielmehr den wirklichen Beethoven in seiner vollen kernigen Frische enthalten und aussprechen. Umsomehr also steigt die Schwierigkeit, wenn es sich um Componisten handelt, deren Leistungen auf verschiedenen Gebieten in der That nicht culminiren, die vielmehr in demselben Fach arbeiten! Man ist so weit gegangen, Franz Schubert als König des Lieds absetzen und ihm eine Domäne auf dem Gebiet des Clavierstücks anweisen zu wollen. Die Musikwelt jedoch hat darauf offenbar nicht eingehen mögen, denn die Schubert'schen Lieder behaupten nach wie vor den ersten Rang in Folge des ungeheuren Reichthums und der unvergleichlichen Vielseitigkeit des Genies, die in ihnen sich offenbart. Der Vorwurf, dass Schubert zuweilen, ja sogar häufig, schlechte Gedichte in Musik gesetzt hat, konnte an jener Thatsache auch nichts ändern, denn wenn unter 360 Liedern selbst (angenommen) 260 geringere Texte behandelten, so blieben immer noch hundert übrig, von denen sich jenes nicht sagen lässt, wo Gedicht und Musik zum unanfechtbaren Kunstwerk zusammenschmelzen. Selbst Wilh. Müller, so seicht, ja fad er namentlich in der »Winterreise« zuweilen erscheint, ist doch sonst nicht zu verachten, und hat namentlich in der »schönen Müllerin« wenn auch nicht bedeutende Gedichte, so doch für musikalische Behandlung höchst geeignete Verse geschaffen, was ja bei den bedeutendsten Gedichten der grössten Dichter sogar recht selten der Fall ist. Dass dies für Schiller gilt, wird wegen des vielfach reflectirenden Pathos und einer gewissen Sentimentalität, die in seinen Gedichten häufig zu grossem, zwar dichterisch werthvollem Wortschwall führen, längst anerkannt. Was Goethe betrifft, so hat ein geistvoller Mitarbeiter dieser Blätter bei verschiedenen Gelegenheiten*) mit grosser Schärfe nachgewiesen, dass bei diesem Dichterkönig der schöne Wortklang eine zu unveräusserliche Eigenschaft ist, als dass es leicht gelingen könnte, den Verlust desselben durch Musik zu ersetzen. In Betreff Heinrich Heine's und einiger andern modernen Dichter wie Osterwald u. A. wäre ebenfalls eine eingehende Untersuchung nothwendig, inwieweit ihre Gedichte, oder welche derselben, sich zur liedmässigen Betonung eignen. Uns scheint bei vielen, namentlich von Heine, die Grundempfindung nicht rein genug, zu gemischt aus wirklicher

*) 1863 Nr. 34, 1865 Nr. 4 ff.

Digitized by Google

Empfindung und einer ironisirenden Reflexion, dabei im Wortausdruck zu dunkel und seltsam oder zu sehr an den Verstand sich wendend, als dass der Musiker Töne dafür hätte, besonders wenn seine Natur nicht eine Heine sehr verwandte ist (was wir von R. Franz nicht behaupten möchten). Die frischesten, verhältnissmässig reinsten und daher »musikalischsten« Heine'schen Gedichte sind von Schubert, Mendelssohn und Schumann überdies schon so glücklich für die Musik verwendet worden, dass für neuere Tonkünstler eigentlich nur die Mehrzahl der (unserer Ansicht nach) uncomponirbaren übrig bleibt.

Mit Schubert ist es also nicht gerathen, irgend einen lebenden Künstler in Parallele zu ziehen, der letztere muss dabei nothwendig zu Schaden kommen.

Wollen wir daher von allen Vergleichen mit grossen Todten hier absehen, so fragen wir dagegen, wem wohl unter der Schaar der lebenden Liedercomponisten mit mehr Recht die Palme zu reichen wäre als Rob. Franz. Wer kommt hier noch sonderlich in Betracht? Auf andern Gebieten wird mit Recht J. Brahms als hochbedeutender Künstler bewundert und gepriesen; er hat auch einige Liederhefte edirt, in welchen wahrlich bedeutende Züge enthalten sind. Aber offenbar ist das Lied nicht sein Hauptgenre, sein Genius führt ihn von selbst auf die grössern Formen der Vocal- und Instrumentalmusik. Nennen wir noch eine Anzahl Namen, die im Fache des Lieds einiges Ansehen geniessen, etwa Rubinstein, Taubert, Kirchner, Grimm, Hinrichs, v. Holstein, Dessauer, Esser, Grädener, Abt (!), und wer hier allenfalls noch zu nennen wäre — wir glauben nicht, dass einer oder der andere derselben Franz den Preis wird streitig machen können, schon um seiner grossen Fruchtbarkeit willen, *) noch mehr aber wegen des seltenen künstlerischen Ernstes und des durchaus selbständigen Stils dieses Componisten.

Letztere Behauptung dürfte näherer Belege werth scheinen. Franz wird bei aller Anerkennung und Verehrung, die er gewiss persönlich für Fr. Schubert hegt, sich der Wahrnehmung nicht zu verschliessen vermocht haben, dass die consequente Verfolgung des Wegs, den Schubert einschlug und seiner besondern Natur nach einschlagen musste, zur Auflösung der Liedform als solcher führen werde. Jedem beliebigen Gedicht eine musikalische Seite abzugewinnen und den Inhalt desselben mit Aufwand aller Mittel des dramatischen oder gar theatralischen Ausdrucks in Töne umzusetzen, kann nicht das einzige und Endziel der musikalischen Lyrik sein. Von Schubert ist Franz also nach dieser Seite vollständig unabhängig, er ist auf dessen Wegen nicht weiter gegangen, sondern hat durch Beispiel und Vorbild das wirkliche Lied, das strophisch gegliederte rein lyrische Stimmungsbild wieder in grossem Maassstab cultivirt und im Sinn der modernen Musik ausgebaut. Auch in technischer Hinsicht unterscheiden sich Beide scharf. Von Mendelssohn hat Franz ebenfalls nichts übernommen, als was höchstens der Kunst im allgemeinsten Sinn als unveräusserlich angehört; Niemand wird Franz der Nachahmung dieses Meisters zeihen, an welcher doch fast eine halbe Generation gekränkelt hat. Am meisten Verwandtes in Zielen und Ausdrucksweise dürften Franz' Lieder noch mit R. Schumann aufweisen und doch ist er auch hier wieder in gewissen Punkten ganz selbständig. Seine Formen sind geschlossener als bei Schumann, der im Lied zu oft die musikalische Form gänzlich in den Gedichtsinhalt aufgehen zu lassen suchte und nach dieser Seite keinesfalls »fortgesetzt« werden konnte, ohne die Musik selbst aufzulösen. Es ist überhaupt Aufgabe unserer Zeit, wieder zu festern Formen zurückzukehren und gegenüber den falschen Folgerungen, welche eine neuerungssüchtige Partei aus den individuellen Freiheiten der letzten grossen Tonkünstler ziehen zu dürfen glaubte, Gebilde aufzustellen, welche beweisen, dass das »moderne Bewusstsein« und Auflösung aller Form und Gesetze nicht in eins zusammenfallen.

Haben wir hiermit in Kürze angedeutet, dass Franz ein unabhängiger, eigen gearteter und eigene Wege wandelnder Künstler ist, so kommt nun in Betracht, welche Elemente seine Musik aufweist, die ihr das Prädicat »schön« verschaffen können oder müssen. Zu diesem Zweck sollen besonders die vorliegenden fünf Hefte dienen, da eine Beleuchtung der ganzen, ja auch noch nicht einmal abgeschlossenen Thätigkeit Franzens in seinen 260 Liedern den Raum dieses Blattes überschreiten würde. Es kann sich auch überhaupt hier weniger um eine streng sichtende Kritik handeln, die besonders dann am Platz scheint, wenn ein Künstler etwa eine grosse und weite Beliebtheit geniesst, die aber nicht im Einklang mit den höchsten Kunstgesetzen steht. Bei Franz ist es aber der Fall, dass die factische Anerkennung und Beliebtheit selbst seiner besten Lieder noch weit hinter der zurückblieb, die er verdient, was dem Kritiker vor Allem die Pflicht auferlegt, auf das Werthvolle seiner Production hinzuweisen.

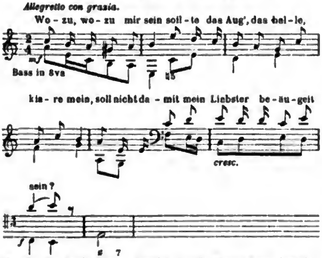
Wir fordern von der Musik eines Lieds im Allgemeinen dasselbe, was wir von anderer Musik fordern: Prägnante eindringliche melodische Gestaltung bei entsprechend reicher Harmonik, und eine Form, die jedes einzelne Stück als ein, wenn auch kleines Kunstwerk erscheinen lässt. Dass Musik und Dichtung zusammen passen müssen, versteht sich von selbst, und dass das Gedicht so beschaffen sein muss, dass solches Zusammenpassen möglich wird, haben wir schon oben betont. Wenn wir nun in einer Serie von 30 Liedern eine nicht geringe Anzahl solcher Kunstgebilde gefunden zu haben glauben, die obigen Anforderungen vollständig Genüge leisten, so glauben wir auch vollkommenes Recht zu haben, den Autor derselben als ächten Künstler zu preisen und durch liebevolles Eingehen auf seine besten Seiten der Mitwelt näher zu bringen.

Am meisten hat uns unter diesen fünf Heften das bei Siegel erschienene Op. 42 »Aus Osten« angezogen. Der Titel will sagen, dass sämmtliche Gedichte den orienta-

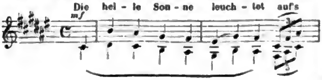
*) Kürzlich wurde in d. Bl. mitgetheilt, dass seine edirten Lieder die Zahl 246 erreicht haben.

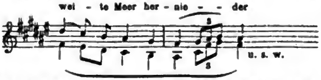
Digitized by Google

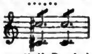
lischen Völkerschaften angehören (siehe oben). Sie sind zumeist erotischen Inhalts, wenn auch nicht immer direct; der glühende Ton derselben scheint aber auf Franz' Muse besonders anregend gewirkt zu haben, denn sie entfaltet hier eine überraschend melodisch-harmonische Fülle. Gleich Nr. 1, Volkslied aus Krain (A-moll *Allegretto*), dessen Text in vier dreizeiligen Strophen vier Fragen enthält, nimmt den musikalischen Sinn gefangen durch prägnante Melodik und durch die originelle Weise, wie Franz dem Strophenmässigen, den fragenden Schlüssen, dem Ton des Gedichts überhaupt gerecht wird. Zugleich stellt die Harmonik eine eigenthümliche Mischung von Modernem und Alterthümlichem dar, wie sie z. B. auch von Brahms in seinen Chören über altdeutsche Texte benutzt wird. Man sehe die Wendung vom E dur- zum C dur-Accord im zweiten und die vom G dur- zum A moll-Accord im vierten und fünften Takt. Die vier Strophen laufen so in einander über, dass das Langweilige der häufigen Schlüsse und Wiederanfänge, wie es die ältern Strophenlieder aufweisen, wegfällt. Erst in der vierten Strophe führt der Componist durch eine neue Wendung den wirklichen Schluss herbei, indem er sich diesmal über das Fragezeichen hinwegsetzt. Um den Lesern doch den wesentlichsten Eindruck zu verschaffen, möge hier die Melodie mit Bass und die Bemerkung stehen, dass die Begleitung sich durchaus in Sechszehntel-Triolen bewegt:

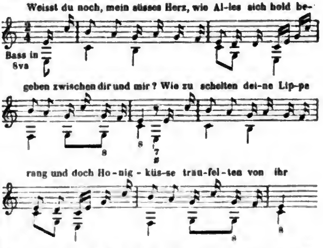


Nr. 2 »Die helle Sonne leuchtet auf's weite Meer hernieder«, von Mirza-Schaffy, steht in Fis-dur *Andante con moto*. Die zwei kurzen Strophen sind so behandelt, dass dieselbe Melodie zweimal ertönt, nur das erste Mal mit der Wendung in die Dominante, das zweite Mal in die Tonika, wodurch die Einheit hergestellt, die Monotonie aber vermieden ist. Die Melodie bewegt sich, analog der Vorstellung des Gedichts, in weit gespannten Bögen und grossen Intervallen:



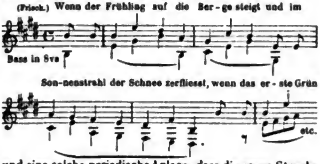


wozu die Begleitung einerseits in der linken Hand in dunkler Färbung durch Melodieverdopplung und parallelen Bass, andererseits in der rechten Hand durch anhaltenden Dominanten-Orgelpunkt in Achteltriolen  die Scenerie liefert. Das Ganze bewirkt jenes Hell-Dunkel der Tonfarbe, welches den modernen Musikern vorzugsweise gelingt. Merkwürdig kühn und frappant ist die Modulation zwischen der ersten und zweiten Strophe, indem die Singstimme mit *cis* als erster Stufe von Cis-dur schliesst, während die Begleitung dieses *cis* schon zur Quinte von *Fis* macht. — Nr. 3. Selige Nacht (von Petöfy), zweistrophig, in G-moll *Andantino*, ist unter andern besonders bemerkenswerth durch eine in die Melodie eingewobene Begleitungsfigur und eine eigenthümliche harmonische Behandlung, an die man sich etwas gewöhnen muss; die Wendung von Takt 8 zu 9 wird Jedem zuerst wenigstens sonderbar vorkommen; das häufige Schwanken zwischen *f* und *fis*, oder zwischen B-dur und G-moll erinnert an alte Kirchentonarten. Die periodische Anlage, die dem Text sich anschmiegend zuerst 6, dann 5 und 4 Takte zusammenfasst, giebt auch zu denken. — Nr. 4. »Weisst du noch, mein süsses Herz, wie Alles sich hold begeben zwischen dir und mir« von Hafis (C-dur *Andantino*) giebt das heimliche Flüstern Liebender durch wechselnde Rhythmik der Melodie sehr charakteristisch und musikalisch reizend wieder, wozu abermals die modulatorischen Schwankungen der Harmonie den rechten Grundton liefern. Hier ein Fragment des Lieds:



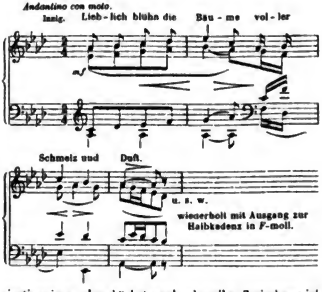
Nr. 5. »Es hat die Rose sich beklagt« von Mirza-Schaffy (Des-dur *Larghetto*) ist etwas weich aufgefasst und konnte nach unserer Ansicht dem Textschluss zufolge auch anders behandelt werden, nämlich schwungvoll und leben-

diger; das Lied ist trotz des im Gedicht enthaltenen Gegensatzes auch strophisch geschrieben, merkwürdig aber die Art, wie Franz bei Beginn jeder Strophe die Singstimme nachträglich einführt, nämlich erst mit dem zweiten musikalischen Absatz. — Sehr anmuthig ist Nr. 6 »Wenn der Frühling auf die Berge steigt« von Mirza-Schaffy (E-dur *Allegro vivace*). Ein Stück in lebhafter Bewegung thut immer wohl, wenn man mehrere in langsamer Bewegung hintereinander gehört oder gelesen hat, und so ist dieses Schlusslied eines Heftes doppelt willkommen, obwohl man ja bei solchen Liedern keinen Cyklus vor sich hat, sondern jedes einzeln betrachten und geniessen soll. Aber das Lebendige wirkt an sich schon erfrischender als das beschaulich-Ruhige, und da die meisten Lieder dem letzten Genre angehören, so ist dies ein Grund mehr, warum man viele Lieder hintereinander nicht gut ertragen kann. Dieses Edur-Lied nun (drei Strophen) zeichnet sich aus durch überaus anmuthige Bewegung der Melodie:

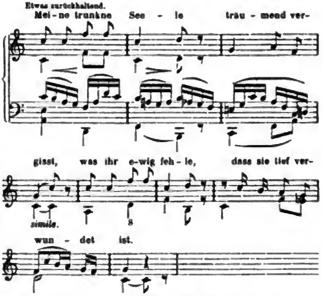


und eine solche periodische Anlage, dass die ganze Strophe in einem Zug sich abspinnt und der grösste Nachdruck und der meiste Schwung auf die Schlussworte fällt: »so wie wunderschön ist die Frühlingszeit«. Die Begleitung nimmt durch Triolenbewegung der rechten Hand und stetige Viertel der linken, die aber im Verlauf sich in eine Variante auflösen, an dem frischen Treiben Theil, so dass ein wahrhaft hinreissendes Stück entsteht. Wir müssen das ganze Heft allen Liederfreunden angelegentlichst zur Beachtung empfehlen.

Nach diesem Op. 42 möchten wir zunächst das bei Kistner erschienene Heft Op. 43 hervorheben, weil darin drei Stücke uns besonders fesselten. Etwas Schöneres als Nr. 1: »Träume« (Osterwald) glauben wir im Fach des Lieds kaum je gehört zu haben. Die vier kurzen vierzeiligen Strophen des Gedichts enthalten in 1 und 3 zu 2 und 4 einen Gegensatz von linder Freude und Schmerz, den der Componist durch zweierlei Melodien und Bewegung wiederzugeben wusste, auf eine so treffende und künstlerische Art, dass wir es nicht genug bewundern können. Die Melodien selbst sind wahrhaft rührend, man kann sich kaum davon trennen. Man höre die erste: (Notenbeispiel siehe nächste Spalte oben). Bewegt sich diese vorzugsweise in Dur, so neigt die andere überwiegend nach Moll, und die langsamere Bewegung lässt zugleich, in Verbindung mit bewegter Sechszehntelbegleitung grössere Fülle der Empfindung entstehen. Nach einem ganz einfach-



einstimmigen, aber höchst ausdrucksvollen Zwischenspiel folgt sie und lautet:



Diese Doppelgestaltung kehrt also in der dritten und vierten Strophe wieder und lässt am Schluss freilich eine gewisse Zweiheit zurück, die keine Lösung findet — dies liegt aber im Text, und der Tonsetzer konnte dem nicht entgehen. — Das zweite besonders hervorzuhebende Lied ist Nr. 4 »Ich will meine Seele tauchen« (Heine), weil es ebenfalls einen prägnanten melodischen Zug aufweist, der musikalisch wirken muss, wenn auch das Gedicht zu aphoristisch und kurz ist (zwei vierzeilige Strophen), um nicht bedauern zu lassen, dass der Musiker die Melodie nicht zu noch grösserer Entfaltung bringen konnte. Wie sehr das energische Auf- und Absteigen in Sexten und Septimen dem Gedanken des Dichters entspricht, mag der Leser selbst nachsehen. — Sehr merkwürdig erscheint uns Nr. 6 »In Blüthen« (Osterwald) wegen einer in der Begleitung streng durchgeführten vierstimmigen Figur und

Digitized by Google

einer gewissen rhythmischen Freiheit, mit welcher der Componist an einigen Stellen zu derselben in ihrer Pointe zurückkehrt. Die Figur lautet:

Die Melodie der Singstimme schliesst sich frei an dieselbe an oder geht ihre eigenen Wege wie die Declamation oder der melodische Reichthum es zu fordern schien, und es ist hier jedenfalls ein sehr eigenthümliches Charakterbildchen gelungen, wie wir deren ähnliche nur wenig aufzuweisen haben (etwas Analoges giebt Schubert in seinem »Geheimes«). Die übrigen drei Lieder dieses Hefts werden vielleicht Denen, die mit Franz' Manier näher bekannt sind, besser gefallen, als den ihr noch ferner Stehenden. In Nr. 2 »Gleich wie der Mond« (Osterwald) hat sich Franz jede Strophe (vier) in zwei Gegensätze gespalten, wodurch wohl ein gewisses neckisches Wesen, aber auch etwas Unruhe in die Sache kommt, die uns gerade nicht mit Nothwendigkeit aus dem Text hervorzugehen scheint. In Nr. 3 »Entschluss« (Osterwald) tritt Franz' zuweilen übervolle Harmonik und Contrapunktik markant hervor, Manchen wahrscheinlich zu sehr auf Kosten der freien Melodik. Aehnliches kann man über Nr. 5 »Es ragt der alte Elborus« (Mirza-Schaffy) sagen; auch fällt uns dabei eine Bemerkung des Referenten über Op. 38 im vorigen Jahrgang dieser Zeitung ein: Niemand verstehe es wie Rob. Franz »Klänge zu erfinden, die wie aus uralter Zeit zu uns herübertönen«. Sequenzen und Fortschreitungen, die aus Canons und dergleichen contrapunktischen Bildungen entstehen, spielen hier und in andern Liedern von Franz zuweilen eine sich auffallend hervordrängende Rolle und geben manchen seiner Gebilde etwas Alterthümliches.

Aus dem andern bei Kistner erschienenen Heft Op. 40 möchten wir besonders Nr. 1 »Mein Schatz ist auf der Wanderschaft« (Osterwald) hervorheben wegen einer eigenthümlich freien rhythmischen Anordnung. Da nämlich die Textzeile für einen viertaktigen Satz nicht recht ausreichte, wenn das letzte Wort nicht ungebührlich verlängert werden sollte, so überlässt die Singstimme dem Clavier die Completirung des viertaktigen Gefüges; der Ausdruck der Naivetät, der im Gedicht liegt und auch in der Musik zu Tage tritt, wird dadurch noch wesentlich erhöht. Auffallend ist noch eine rhythmische Verschiebung gegen den Schluss, die freilich mit der richtigen Declamation ein wenig im Conflict steht. — Nr. 2 desselben Hefts »Es ziehn die brausenden Wellen« (Heine) ist jedenfalls möglichst charakteristisch in Töne gebracht; aber das Gedicht mit seiner sonderbaren Schlusswendung scheint uns einem bestimmten Eindruck sehr hinderlich. Ebenso und aus demselben Grund macht uns Nr. 3 »Unterm weissen Baume sitzend« (Heine) keinen vollkommenen Eindruck, obgleich der Gegensatz von Moll und Dur das Möglichste thut, um dem Gedicht gerecht zu werden. Die Melodien dieser und der noch übrigen Lieder dieses Heftes scheinen uns minder prägnant als jene oben besonders hervorgehobenen, was zum Theil an einer gewissen rhythmischen Gleichförmigkeit liegen mag, da die Töne der Melodie sich häufig in gleicher Notengattung (Achteln oder Viertel) bewegen.

Die beiden bei Breitkopf und Härtel erschienenen Hefte, Op. 39 und 41, enthalten Viel, was gewiss musikalisch werthvoll und interessant heissen kann, aber wir fürchten, dass sie einen grössern Kreis von Freunden sich nicht erringen werden, und zwar einerseits wegen minderer Unmittelbarkeit des musikalisch Schönen, andererseits wegen der gewählten Gedichte, die vielleicht gerade den Mangel jener Unmittelbarkeit verschulden. Op. 39 enthält ausschliesslich Heine'sche Gedichte, und zwar folgende: Frühlingsfeier, Es ragt in's Meer der Runenstein, Das Meer erstrahlt im Sonnenschein, Wandl' ich in dem Wald des Abends, Mir fehlt das Beste, Altes Lied. Wir massen uns nicht an, über den dichterischen Werth dieser Poëme abzuurtheilen, aber wir halten die meisten derselben nicht geeignet für musikalische Betonung und glauben, dass Freunde von klarem und gesundem dichterischen Ausdruck, wie solche doch die Mehrzahl unserer Sänger sein dürften, nicht recht wissen werden, was sie damit machen sollen. Wir beziehen dies namentlich auf Nr. 1, 2 und 6. Und zu solchen halb ironischen Gedanken will auch, wie uns scheint, Franz' mehr der Innigkeit zugeneigte Muse nicht recht passen. Man betrachte z. B. die »Frühlingsfeier« mit ihrem musikalisch gelehrten Apparat, der an Bach'sche Continuos mahnt. Das verhältnissmässig dankbarste Lied würde seiner melodischen Gestaltung nach Nr. 4 sein, doch kann man diesem nicht gerade Originalität zusprechen. — In dem andern Heft finden wir am Anfang das bekannte »Leise zieht durch mein Gemüth« von Heine, welcher Vogel doch wohl schon durch Mendelssohn abgeschossen ist. Nr. 2 »Ach wie komm ich da hinüber?« ist in seiner melodischen Gestaltung nicht originell genug, dagegen in der modulatorischen ziemlich merkwürdig und kühn. Nr. 3 »Wohl waren es Tage der Sonne« von E. Geibel, und Nr. 4 »Stille Liebe« von O. Röser dürften vielleicht die ansprechendsten Lieder dieses Hefts sein. Nr. 5 »Lehre« von Heine ist schwer zu singen und scheint uns besser gelesen oder gesprochen als gesungen zu werden. Nr. 6 »Du grüne Rast im Haine« von Osterwald hat schöne Motive und ist überhaupt musikalisch interessant behandelt, aber das Gedicht gehört derart dem weltschmerzlichen Genre an, dass gesunde Gemüther, die sich gerade von dieser Richtung frei halten wollen, schwerlich Geschmack daran finden werden. Wir meinen mit der Epoche des Weltschmerzes sollte die Kunst endlich gründlich brechen; sie hat ihr manches Schöne abgewonnen, aber man ist jetzt berechtigt einen andern Ton vorzuziehen.

Wenn demnach unter obigen 30 Liedern auch nicht alle

Digitized by Google

begründete Aussicht haben, sich zu Lieblingen der Musikwelt aufzuschwingen, so kann man dies doch von einer nicht geringen Anzahl derselben sagen. Welche es sind, haben wir oben darzulegen gesucht, und wenn solche Darlegung auch niemals von subjectiver Anschauung frei sein wird, so mag sie doch dazu dienen, die Leser zu eigener Prüfung anzuregen und zu veranlassen. Wir glauben hoffen zu dürfen, dass unter allen Umständen für Jeden etwas aus diesen Editionen zu gewinnen und zu lernen ist, auch wenn man nicht blos beliebiges Einzelne daraus, sondern das Ganze derselben näher in Betracht zieht.

S. Bach's Matthäuspassion in Stuttgart.

Ueber die diesjährige Aufführung des genannten Werks in Stuttgart sind uns von guter Hand folgende Mittheilungen zugekommen.

Die bewussten Aufführungen fanden in der vorausangekündigten Weise wirklich statt, und wurde das Werk in vollstem Umfang, ohne irgend eine Auslassung oder Kürzung (auch mit vollständiger Wiederholung aller Da Capos) gegeben. In solcher Weise dauerte der erste Theil genau 2 Stunden, der zweite (ohne den zu dessen Anfang wiederholten Schlusschor des ersten Theils) $2^2/_3$ Stunden. Im Publicum (das bei uns schon etwas von Bach vertragen gelernt hat) hat man sich, soviel ich gehört habe, über die Vertheilung auf zwei Abende fast durchgängig günstig ausgesprochen, da man bei unsern frühern Aufführungen von $3^1/_4$ Stunden gefunden hatte, dass man gegen das Ende nicht mehr recht genussfähig sei. Meinen eigenen Eindruck aber von der diesmaligen Einrichtung kann ich doch nicht als recht befriedigend bezeichnen: ich konnte mich bei beiden Aufführungen des Gefühls der unbefriedigenden Unvollständigkeit nicht erwehren, und im zweiten Theil wurde es mir zur Gewissheit, dass diese allaugenblicklichen und so langen Stillstände zu lyrischer Betrachtung der Wirkung des Ganzen nur ungünstig sind. Vielleicht würde man, wenn man veranlasst sein sollte, das Werk künftig wieder abgetheilt auszuführen, im zweiten Theil zu Gunsten eines befriedigenderen Eindrucks an den Da Capos kürzen (namentlich in der sonst sicherlich schönen Alt-Arie in G-moll) und ohne Zweifel auch einzelne Arien (vor allem die für Bass in G-dur) weglassen, sowie in den Recitativen Manches streichen. Am ergreifendsten wirkt jedoch das Werk eben in einer ungetheilten Aufführung, wenn man dabei auch, um eine übermässige Ausdehnung zu vermeiden, wie sonst, einige (natürlich nicht zu viele) lyrische Soloabschnitte (etwa vier im ganzen Werk) total auslässt, andere (etwa drei) nur durch die betreffenden »Recitative« oder vielmehr Ariosos vertreten lässt.

Was nun die hiesige Art betrifft, Bach'sche Werke und insbesondere die Matthäuspassion aufzuführen, so bleibt man im Wesentlichen ganz bei der Originalinstrumentirung unter Zuziehung der Orgel. Die Oboi da caccia werden durch englische Hörner wiedergegeben, welche mit jenen identisch oder jedenfalls ihnen am nächsten stehend sind und deren umschleierter Klang sich in der Passion höchst treffend charakteristisch ausnimmt. Die Oboi d'amore lässt man in der Regel auf Clarinetten blasen, theils wegen zu grosser Tiefe für die eigentlichen Oboen, theils weil letztere, auch wo sie die nöthige Tiefe hätten, doch in dieser Lage zu hart klingen würden; nur im Schlusschor des ersten Theils sind die Oboen dafür beibehalten und die Clarinetten zur Verstärkung der obligaten Figuren der Flöten und theilweise auch der Oboen gebraucht, welche andernfalls zumal während des Chors (wenn man diesen nicht geradezu matt singen lassen will) absolut nicht gehörig heraustreten. Zu diesem Zweck, die obligaten Bläserpartien zur rechten Geltung zu bringen, erweisen sich überhaupt (bei unserer jetzigen Besetzung der Streichinstrumente und des Chors) die Clarinetten ganz unentbehrlich und werden neuerdings in der Passionsmusik deshalb vielfach deren vier mit gutem Erfolg benutzt (statt früher durchgängig blos zwei).

Die Orgelpartie hat vor allem die Begleitung der Secco-Recitative ganz allein zu besorgen (im Bass natürlich mit 16') — nur in dem Erdbeben-Recitativ gehen natürlich die Streichbässe mit. Jene Orgelbegleitung zu den Recitativen ist gar nicht so übel, wie Rietz in seiner Vorrede zur Matthäuspassion meint, und auf alle Fälle zehnmal schöner als das sonst gewöhnliche Violoncell-Gemurkse — ob die Begleitung auf dem Flügel originalgetreuer oder sonst zweckmässiger wäre, mag im Allgemeinen dahingestellt sein, aber in einzelnen Fällen reicht man mit dem Flügel doch nicht aus und muss zu ganz heterogenen Mitteln greifen, während die Orgel überall die gehörigen Dienste thut und nur zu jenem Tremolo etc. der Unterstützung durch die Streichbässe bedarf. Ferner giebt die Orgel bei uns die Ausfüllung in den Solostücken, wo solche nöthig oder wünschenswerth ist. Hiermit ist die eigentlich obligate Rolle der Orgel bei uns allerdings auch zu Ende. Aber sie leistet ausserdem auch noch sehr wesentliche Dienste, nicht blos durch die (namentlich für die Bässe erwünschte) Tonfülle und ihren eigenthümlichen specifisch kirchlichen Toncharakter, sondern insbesondere auch als ein in anderer Weise nicht ersetzbares Mittel, wesentliche Partien des Bach'schen Stimmgewebes besser zur Geltung zu bringen: ich meine damit nicht sowohl die von Bach selbst vorgeschriebene Unterstützung des *Cantus firmus* in Nr. 1 und 35 (wiewohl auch sie höchst werthvoll und gewiss stilgemässer ist als die Mitwirkung einer Posaune oder dergl.), sondern vielmehr die Verstärkung der Bläser durch die Orgel in Nr. 1, 33, 35, 50, 54, 59, 62, auch die Verstärkung des Hauptthemas in »Sein Blut«. (Diese Verwendungsweise der Orgel mag allerdings nicht in Bach's Intention gelegen haben, aber wenn man Bach jetzt eben mit ganz anderer Chor- und Streichinstrumentalbesetzung aufführt, als damals, so muss dem auch Rechnung getragen werden — und man ist zu diesen Verdoppelungen durch die Orgel erst geschritten, als man fand, dass andere Mittel, auch die einer entsprechenden Moderirung anderer Stimmen, nicht ausreichten — auch scheint es mir, dass nach der jetzigen Einrichtung die Orgel den beabsichtigten Zweck trefflich erfüllt, ohne sich dabei mit ihrer Klangeigenthümlichkeit vorzudrängen.) Wie nun bei unsern Aufführungen die Orgel überhaupt sich ausnimmt in Verbindung mit Orchester, Chor und Solostimmen, das müssten Sie freilich hören. Ich glaube aber, es kann sich hören lassen. Wir haben allerdings ein Werk zur Disposition mit 70 Stimmen auf vier Manualen und zwei Pedalen, das sowohl eine imposante Tonkraft entwickeln kann, als auch eine grosse Auswahl sanfter, fein intonirter Register bietet.

Der Chor war 130 Personen stark ohne die 75 Knaben für den *Cantus firmus* in Nr. 1 und 35, das Orchester 40 Personen; das Solopersonal bestand, ausser Frau Winter-Werber (einer frühern Bühnensängerin, jetzt Gesanglehrerin hier), Kammersänger Brandes aus Carlsruhe und einem Mitglied unsers Vereins, aus den Mitgliedern der hiesigen Oper: Frl. Marschalk (Alt) und den Herren Schütky und Rosner (beide Bass).

Berichte.

Bremen. ∼ Seitdem der Mai Knospen und Blüthen aufbrechen lässt, sind unsere Concertsäle geschlossen, nachdem in den letzten Wochen vorher noch ein äusserst reges Treiben darin stattgefunden hatte. Die Privatconcerte brachten noch mancherlei Interessantes, unter Anderm eine Symphonie von Bernhard Scholz (F-moll, neu, Manuscript), welche in den letzten drei Sätzen, besonders im *Andante* viel Schönes und Wirkungsvolles bringt, während der erste

Digitized by Google

Satz nicht leicht einen prägnanten Eindruck hervorbringen wird. Eine Wiederholung der beiden Symphoniesätze von Schubert wurde von dem Publicum freudig aufgenommen. — Die Singacademie brachte das Mädchen von Cola von Reinthaler und das Loreleyfinale von Mendelssohn zu Gehör und sang bei dieser Gelegenheit sehr brav. Die Partie der Loreley war durch ein Mitglied der Academie vertreten. Die Damen: Frl. Seehofer aus Wien und Frl. Murjahn, Hofopernsängerin aus Schwerin, waren ausserdem für Sologesangvorträge gewonnen. Frl. Seehofer eroberte die Gunst der Zuhörer mit Sturm. Es liegt etwas Naturwüchsiges in diesem Gesang, was, verbunden mit einer so schönen Stimme, eine zündende Wirkung hervorbringt. Frl. Murjahn, eine geborene Bremerin, welche ihre musikalische Laufbahn hier begann und Gutes erwarten liess, hat bedeutende Fortschritte gemacht. Das Publicum belohnte die Vorträge derselben mit reichem Beifall. Als Solospieler hörten wir die Herren: Carl Davidoff, Miska Hauser und Johannes Brahms. Herr Davidoff trug u. A. ein von ihm selbst componirtes Concert für Violoncello vor und erzielte damit viel Beifall. Die Composition ist mit Geschick construirt und, im guten Sinn des Worts, effectvoll. Das Spiel des Herrn Davidoff ist als eminent bekannt. Herr Miska Hauser entlockt der Violine mit grosser Sicherheit die verschiedensten Flageolettöne. Eine besonders hervorstechende Bravour konnten wir ausserdem nicht entdecken, und darauf ist es bei diesen Productionen doch wohl abgesehen. Das Clavierspiel des Herrn Brahms hat hier gefallen. Trotz der Nonchalance, mit welcher Herr Brahms Passagen behandelt und welche zur Folge hat, dass dieselben nicht immer vollendet zum Vorschein kommen, hat die Technik desselben etwas vom Virtuosen. Leider entbehrt dieses Spiel jeder Klangschönheit und damit eines Factors, der zu einer wohlthuenden Wirkung durchaus nothwendig ist. Dass ein Componist wie Brahms gute Musik gut aufzufassen versteht, ist selbstverständlich. Die zweite Soirée des Gesangvereins fand ohne Begleitung des Orchesters statt. Zwei französische Volkslieder für gemischten Chor und: Märchen von Möhring für kleinen Frauenchor, sind als besonders gute Leistungen zu erwähnen. Die dritte Soirée brachte: Athalia von Mendelssohn und Schön Ellen von Max Bruch (natürlich mit Orchester). Die Ausführung des Mendelssohn'schen Werks war in jeder Hinsicht gelungen, während dieselbe bei Schön Ellen, besonders in Hinsicht auf die gehörige Zusammenwirkung der ausübenden Kräfte zu wünschen übrig liess. Die Damen. Frl. Brenner aus Leipzig und Frl. Leclair, Hofopernsängerin aus Braunschweig, führten die Soli in befriedigender Weise aus. Herr Rissé aus Hannover wirkte ebenfalls als Solosänger bei diesen Werken mit und sang, wie schon in der zweiten Soirée, mehrere Lieder mit Begleitung des Pianoforte. Herr Rissé wurde von dem anwesenden Publicum mit Beifall überschüttet und nach dem letzten Lied zu einer Zugabe genöthigt. Wir bedauern sehr, eine so grosse und ungetrübte Freude bei diesen Vorträgen nicht mitempfunden zu haben; denn wenn wir auch zugeben, dass Herr Rissé im Besitz einer ausgiebigen, kräftigen Stimme ist, müssen wir dagegen die Aussprache, besonders der dunkeln Vocale, für unschön erklären. Auch hatte die Vortragsweise etwas stereotyp Süssliches.

Einen ganz besondern Genuss boten zwei Quartettsoiréen der Gebrüder Müller mit Herrn Auer an der Spitze. Das Durchsichtige und Klare, was bei diesen Vorträgen vor allen Dingen zu rühmen ist, ein wirklich musterhaftes Zusammenspiel bei technischer Meisterschaft in allen Stimmen, liessen Quartette von Haydn, Beethoven, Schubert und Mendelssohn in einer Vollendung zu Gehör kommen, die wirklich selten ist. Unsere hiesigen Quartettisten, sowie die Herren Schiever und Graue haben ihre Productionen beendigt. Das Quartett Jakobsohn trug u. A. ein Quartett von J. Raff (Nr. 2) vor, welches hier noch nicht gehört war. Wie die meisten Werke dieses Componisten, bringt auch dieses viel Interessantes und Geistreiches, wobei manches Gesuchte und mehr absonderlich als eigenthümlich Klingende nebenher läuft.

Ein Concert des Domchors ist noch zu erwähnen. Dasselbe fand, wie gewöhnlich, in der St. Petri-Domkirche statt und hatte ein sehr reichhaltiges Programm, dessen Nummern mit gewohnter Correctheit ausgeführt wurden.

Osnabrück. In unserer Stadt hat sich seit mehrern Jahren ein reges musikalisches Treiben entwickelt, hervorgerufen durch die Concurrenz zweier Gesellschaften, in denen sich das hiesige Musikleben concentrirt. Eine derartige Spaltung der Kräfte ist allerdings für eine Stadt von 20,000 Einwohnern im Interesse der öffentlichen Concerte nicht gerade wünschenswerth, und das Kunstinteresse verliert sich allzusehr in Parteiinteresse; doch geben sich beide Vereine nach Kräften Mühe, möglichst gute Aufführungen zu Stande zu bringen, und beide haben tüchtige Dirigenten an der Spitze, denen es an Talent und Eifer nicht fehlt. Dem Gesangverein, den der seit über 30 Jahren hier thätige Domorganist Klein dirigirt, steht der Musikverein gegenüber, der vor vier Jahren von seinem jetzigen Director, Herrn Kreuzhage, gegründet wurde. In den Concerten dieser beiden Vereine kamen im vergangenen Winter neben kleinen Compositionen folgende grössere Werke zur Aufführung: In den Concerten des Gesangvereins die Schöpfung von Haydn, der Rose Pilgerfahrt von Schumann, Schön Ellen von M. Bruch, Ouvertüre zu König Stephan von Beethoven, Chöre von Abt, Vogler, Mendelssohn. Als Solisten wirkten Frl. Rempel aus Hamm, Frl. Radecke aus Cöln, Herr Pirk aus Hannover. In den Concerten des Musikvereins der Herbst und Winter der Jahreszeiten von Haydn, der 42. Psalm von Mendelssohn, das Requiem von Cherubini, Abendfeier in Venedig von Kreuzhage, Adur-Symphonie von Mendelssohn, Cmoll-Symphonie und Ouvertüre Nr. 1 Leonore von Beethoven. Als Solisten traten auf Frl. Rothenberger aus Cöln und Herr Valentin Müller, Cellist vom Pariser Quartett. Zu diesen Concerten kamen noch Quartettsoiréen, von hiesigen Musikern veranstaltet (Septett und C dur-Quintett von Beethoven, A moll-Quartett von Schumann, Quartett von Haydn und Mozart etc.), und Concerte der Geschwister Frl. Friese und des Frl. Borchard aus Berlin.

Feuilleton.

Kurze Nachrichten.

Zum Director und Capellmeister des Mozarteums in Salzburg ist Herr Otto Bach erwählt worden. Herr Schläger, der diese Stelle bisher bekleidete, heirathet eine reiche Gräfin und wird sich in Zürich niederlassen.

Für das Niederrheinische Musikfest ist statt der erkrankten Frau Harriers-Wippern Frau Dustmann aus Wien engagirt worden.

Aus Mendelssohn's Nachlass ist nun auch noch ein Sextett für Pianoforte und Streichinstrumente erschienen.

»Deutsche Kunst und deutsche Politik« heisst ein neues Buch von Rich. Wagner, welches in diesen Tagen in Leipzig erscheinen wird.

In London ist die Rede davon, die kgl. Musik-Academie aufzulösen.

Nach anderweitigen Zeitungsnachrichten hätte Pasdeloup in Paris zum ersten Theil der Matthäuspassion von Bach (zu welchem noch der Schlusschor des zweiten Theils gekommen sei) nicht, wie in einer Notiz in unserer vorigen Nummer gesagt war, die (kleinere) Cäcilien-Ode Händel's, sondern desselben Alexanderfest aufgeführt.

Der Wiener Liedercomponist Joseph Dessauer feierte dieser Tage seinen 70jährigen Geburtstag.

Leipzig. Die vierte Haupprüfung am Conservatorium brachte Solospiel und zwar Concertstücke für Pianoforte von Hiller, Reinecke, Beethoven und Chopin, für Violine von Rode und David, für Violoncell von Davidoff, vorgetragen von den Herren Johann Himmelsbach aus Philadelphia, Carl Kiehltz aus Bennungen, Ernst Eulenburg aus Berlin, Alfred Richter aus Leipzig (Pianoforte), Carl Courvoisier aus Basel, Friedrich Platzhoff aus Elberfeld (Violine) und Julius Hegar aus Basel (Violoncell).

— Hier werden neuerdings Anregungen zum Bau einer »Tonhalle« gegeben. Dieselben gehen aber nicht von der Gewandhaus-Direction, sondern von der Euterpe-Direction aus. Den Bau selbst haben wir längst als Nothwendigkeit erkannt und befürwortet. Für die Gewandhaus-Direction würde es aber eine Schlappe sein, wenn sie sich hierin von der Euterpe überflügeln liesse.

— Gegen die jetzige Theaterdirection hat sich in Flugblättern und Zeitungen ein Sturm erhoben, der zu dem freiwilligen Anerbieten des Directors Herrn Witte geführt hat, sein Amt mit Ende des Jahres niederzulegen. Man wirft demselben vor, dass er das »Geschäft« über die künstlerischen Anforderungen zu setzen liebte, und allerdings war die Leitung bisher keine glückliche, namentlich was die Oper betrifft, wo die Qualität der Sänger in der That mit dem schönen neuen Haus und den riesigen Einnahmen in keinem irgendwie zu rechtfertigenden Verhältniss stand. Wie sich Herr Witte zur Kunst stellt, geht u. a. auch aus seinem Verhalten der Kritik gegenüber hervor, welcher er z. B. Freibillete verweigerte, wenn die betreffenden Zeitungen nicht eine devot-lobende Stellung zum Theater einnahmen. Da hiess es z. B.: »Er sei Geschäftsmann, und sehe keine Veranlassung, Zeitungen, die ihm nicht nützten, durch Freibillete zu unterstützen« u. dgl. Hoffen wir, dass der gemeldete »Sturm« bessere Zustände herbeiführen wird.

— Die seiner Zeit wegen starken Schneefalls verschobene Enthüllung des Zöllner-Denkmals im Rosenthal hat nun am 24. Mai stattgefunden.

Digitized by Google

ANZEIGER.

[93] Der Unterzeichnete, welcher die besten Zeugnisse von General-Musikdirector Fr. Lachner, Maëstro Rossini und Capellmeister B. Scholz verweisen kann, sucht eine Anstellung als **Musikdirector, Organist** oder **Lehrer der Harmonie** an einer Musikschule. Anmeldungen wolle man gefl. direct an ihn adressiren.

Gustav Bergmann,

Musikdirector in Muri (Canton Aargau in der Schweiz).

---

[94] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

SUITE

in Canonform

für zwei Violinen, Viola, Violoncell und Contrabass

(Orchester)

von

Jul. Otto Grimm.

Op. 10.

Partitur	—	Thlr.	22½	Ngr.
Stimmen	1	-	10	-
Vierhändiger Clavierauszug vom Componisten	1	-	5	-

---

[95] Verlag von

J. Rieter-Biedermann

in Leipzig und Winterthur.

Stille Lieder

für eine Singstimme

mit Begleitung des Pianoforte

componirt von

Wilhelm Baumgartner.

Op. 30.

Preis 17½ Ngr.

Nr. 1. »Mein Lied, auf Rosenlippen leben sollst du« von Hoffmann von Fallersleben.
- 2. »Sei du mein lieblich Schweigen« von E. Geibel.
- 3. »O glücklich, wer ein Herz gefunden« von Hoffmann von Fallersleben.
- 4. »Liebessehnsucht kommt so traut« von J.... B.........

---

[96] Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Ferdinand Hiller's Werke.

Op. 79. **Christnacht.** Cantate von Aug. v. Platen für Solostimmen und Chor mit Begleitung des Pianoforte. Für Orchester instrumentirt von Eugen Petzold. Partitur 3 Thlr. 15 Ngr. Clavier-Auszug 1 Thlr. 12½ Ngr. Orchesterstimmen 2 Thlr. 15 Ngr. Solo-Singstimmen 7½ Ngr. Chorstimmen 1 Thlr.

Op. 83. **Vier Gesänge** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Herrn C. Niemann gewidmet.) 1 Thlr.

Nr. 1. Abendsegen: »O lichte Gluth! o goldner Strahl!« von H. Steinheuer.
- 2. Liebchens Bild: »Mag da draussen Schnee sich thürmen«, von H. Heine.
- 3. Dolce far niente: »Tiefe Ruhe in den Bäumen«, von H. Steinheuer.
- 4. »Wenn der Frühling kommt«, von Sybel.

Op. 94. **Acht Gesänge** für drei weibliche Stimmen mit Clavierbegleitung. (Den Sängerinnen auf Montebello in Dankbarkeit zugeeignet.) Partitur und Stimmen. Heft I. II. à 1 Thlr. 20 Ngr. Stimmen einzeln à 5 Ngr.

Heft I.

Nr. 1. Sonntags-Abend: »Die Erde, von der Fülle des Frühlings ganz beschneit«, von L. Dreves.
- 2. Elma: »Lieb Elma war zur Herbsteszeit das schönste Mädchen am See«, von L. Dreves.
- 3. Vigilie: »Wie sacht, o Nacht, brichst du herein«, von L. Dreves.
- 4. Frühlingswerden: »Welch ein Frühlingsrufen geht durch's ganze Land«, von Dilia Helene.

Heft II.

Nr. 5. Nachtlied: »Nun, da mild der Tag geschieden«, von Wilh. Fischer.
- 6. »Lüftchen, das den Hain umsäuselt«, von Dilia Helene.
- 7. »Viel tausend Blümlein auf der Au«, von A. Niemann.
- 8. Volkslied: »Wenn ich ein kleines Waldvöglein wär'«.

Op. 102. **Palmsonntagsmorgen.** Gedicht von E. Geibel, für eine Sopranstimme und weiblichen Chor mit Orchesterbegleitung. (Dem Dichter zugeeignet.) Partitur 1 Thlr. 20 Ngr. Clavier-Auszug und Singstimmen 1 Thlr. 12½ Ngr. Orchesterstimmen 2 Thlr. Chorstimmen einzeln à 2½ Ngr.

Op. 106. **Operette ohne Text** für Pianoforte zu vier Händen. (Ihrer königlichen Hoheit der Frau Erbprinzessin zu Hohenzollern zugeeignet.) 1 Thlr.

Op. 110. **Fantasie** für Pianoforte. 1 Thlr. 5 Ngr.

Op. 112. **Der 93. Psalm** (Der Herr ist König und herrlich geschmückt) für Männerchor und Orchester. Clavier-Auszug 2 Thlr. Chorstimmen einzeln à 10 Ngr.

(*NB.* Partitur und Orchesterstimmen sind in Abschrift zu beziehen.)

Op. 117. **Hiller-Album.** Leichte Lieder und Tänze für das Pianoforte componirt und der musikalischen Jugend gewidmet. 2½ Thlr.

Op. 125. **Acht Gesänge** für drei weibliche Stimmen mit Clavierbegleitung. (Herrn Director Jul. Stern in Berlin gewidmet.) Partitur und Stimmen. Heft I. II. à 1 Thlr. 20 Ngr. Stimmen einzeln à 5 Ngr.

Heft I.

Nr. 1 Herbsttage: »Verkühlet ist des Sommers Brand«, von L. Issleib.
- 2. Viele Grüsse: »Ich sende zu dir hin so viele Grüsse« von P. Heise.
- 3. Frühlingsgeläut: »Schneeglöckchen, Schneeglöckchen«, von P. J. Immergrün.
- 4. Gefangen: »Vöglein will mir doch vor Weh«, von Immergrün.

Heft II.

Nr. 5. Die Capelle: »Unter schattigen Bäumen steht eine freundliche Capelle«, von Jul. Sturm.
- 6. Frau Kukuk: »Der Kukuk hat ein einzig Lied«, von Jul. Sturm.
- 7. Volkslied: »Hier ist die Stelle, hier ist der Platz«, von Immergrün.
- 8. Mailied: »Eine Lerche hoch in der klaren Luft«, von W. Fischer.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 10. Juni 1868. **Nr. 24.** III. Jahrgang.

Inhalt: Carl Reinecke's Oper »König Manfred«. — Recensionen (Kammermusik. Sammlungen). — Bericht aus Augsburg. — Feuilleton (Kurze Nachrichten). — Briefkasten. — Anzeiger.

Carl Reinecke's Oper „König Manfred“

auf dem Leipziger Stadttheater zum ersten Mal aufgeführt am 24. Mai 1868.

(Clavierauszug [Pr. 8 Thlr.] und Textbuch im Verlag von Breitkopf und Härtel.)

S. B. Die Oper ist eins der bedenklichsten Schmerzenskinder unserer Zeit und der heutigen Kritik; seit Decennien ist kein neues Werk der Art mehr öffentlich aufgeführt worden, an welchem wirkliche Musikfreunde und Kenner sich hätten aufrichtig erfreuen können, und unsere Leser wissen, warum man dies nicht konnte. Für die Kritik müsste es allemal ein wahres Fest sein, wenn eine auch nur irgendwie bedeutende Oper das Tageslicht erblickte; aber wahrlich die Wagner'schen »Dramen« sammt Afrikanerin, Asterga, Stern von Turan und wie die über die Breter gegangenen und gedruckten Producte alle heissen, haben mehr Anlass gegeben zu Schmerz und Klagen als zu Freude, wenn man nicht auf einen Standpunkt sich stellen wollte, der in keiner Weise zu dem Reichthum passt, den die Kunst aus frühern Epochen aufzuweisen hat, den man allenfalls noch lieber ohne die Anhängsel des damaligen Zeitgeschmacks geniessen möchte, aber doch nicht so, dass diese letztern ernstlich den Genuss beeinträchtigen könnten, oder dass man etwa verzichten möchte auf den Reichthum, wenn nur Alles recht nach modernem Geschmack wäre! Und welche sind die Klagen, die beständig erhoben werden? Entweder sie betreffen das Sujet, das Niemand erwärmen oder interessiren kann; oder die Musik ist überladen an allem Möglichen und arm in der Hauptsache: der Melodie; oder sie ist trivial und im Widerspruch stehend mit dem, was sie ausdrücken soll; oder umgekehrt zu gelehrt und in's Feine ausgearbeitet, wo populäre Elemente und ein gewisser breiter kräftiger Pinsel nothwendig wären. Denn, was den letzten Punkt betrifft, möge man sich doch darüber nicht täuschen: Die Oper, die ein aus so heterogenen Elementen zusammengesetztes Publicum vor sich hat, bedarf der populären Elemente in hohem Grad, ja es muss eigentlich jede Faser in ihr populär sein (weshalb sie aber keineswegs unkünstlerisch oder trivial zu sein braucht, wie die Meister sattsam bewiesen haben). Was hat die Oper zum Liebling des Publicums gemacht? Dass Jeder die Melodien nachsingen und nachspielen konnte und sich dessen beeilte; das wirkte auch auf die Theaterdirectionen und die Verleger zurück und dem Componisten blühte eine freundliche Gegenwart, wofern nicht anderweitige Schäden und Unvollkommenheiten dieselbe wieder beeinträchtigten. Aber das Populäre muss freilich eine naturwüchsige Pflanze sein, nicht eine im Treibhaus moderner Ueberbildung erwachsene, die wieder mit der Unbildung zusammenfällt.

Zu welcher Art werden wir nun im Allgemeinen Reinecke's neue (erste?) Oper zu rechnen haben? In Bezug auf Musik unserer Meinung nach zu jener, wo der Fluss der hinreissenden Melodie vielfach gestört wird durch die Feinheit des Detailausdrucks, wo aber in der That Alles mit an sich edlen Mitteln und grossem Fleiss ausgeführt ist und bei näherer Bekanntschaft das Interesse an der Sache eher wächst als abnimmt und die Kritik eigentlich wenig zu tadeln fände, als höchstens das, dass dem Componisten im strengsten Sinn originale Erfindung fehlt, dass seinen Motiven der Reiz der Neuheit abgeht, dass man bei mehrern derselben geradezu sagen kann: das ist von da, das von dort genommen.

Bevor wir über alle diese rein musikalischen Fragen weiter reden, müssen wir aber erst ein wenig mit Dichter und Musiker über das Librette rechten, welches nämlich den Beifall einer genauer zusehenden Kritik schwerlich zu erringen vermag.

Das Sujet ist den Lesern vielleicht noch aus Nr. 34 des vorigen Jahrgangs erinnerlich, wo wir ein Referat über die Oper aus der Elberfelder Zeitung (jedoch nicht ohne Reserve und Fragezeichen) abgedruckt hatten. Der Vollständigkeit wegen, und da doch Vielen die Sache wieder aus dem Gedächtniss entschwunden sein dürfte, wollen wir die Begebenheit nochmals in Kürze wiederholen:

Manfred, König von Neapel, ist ein wunderlicher Held, der an seinem Hof und in seinem Land die Herrschaft der Ueppigkeit

Digitized by Google

und Schwelgerei mit allem Gefolge eingeführt hat und Alle, die dem widerstreben, mit Tod und Verbannung bestraft oder bedroht. Wir sehen in der ersten Scena (Umgegend von Neapel, im Hintergrund der Vesuv, Nacht) Fischer, die sich zur Abfahrt rüsten und die heilige Jungfrau um Schutz anflehen. Da erscheinen vermummte Verbannte und eine Schaar von Nonnen, unter welchen Ghismonde das Wort führt; sie geben den im Kloster versteckt gewesenen Erstern das Geleit und verschaffen ihnen durch ihr Ansehen bei den Fischern eine sichere Abfahrt — sonst würde das Erscheinen von Nonnen in der Nacht und bei dem bekannten nächtlich-bachantischen Treiben des Königs etwas Unwahrscheinliches haben. Alle sprechen ihren Zorn über denselben aus und hoffen auf den Tag der Vergeltung. Nachdem die Fischer mit den Verbannten abgegangen sind, bleibt Ghismonde mit den übrigen Nonnen zurück, bei welcher Gelegenheit dieselbe ihren Vertrauten eröffnet, dass sie im Traum König Manfred gesehen, dass ihre Sinne dabei getroffen worden und dass sie den Traum nicht aus den Gedanken bringen kann. Doch da kommt gerade auf dem Weg zum Kloster Manfred mit seinem Bachantenzug einher, die Nonnen können nicht ausweichen und schaaren sich einstweilen um ein Heiligenbild. Der Zug des Königs tritt auf: »Weckt auf die Lust, die schlafend liegt, weckt sie auf mit Rufen und Singen!« Eckart, des Königs Vertrauter, warnt vergeblich den König vor der Unzufriedenheit des Volks, der Grossen u. s. w.; endlich erblickt Manfred die Nonnen, die er gleich zum Tode führen lassen will; da tritt Ghismonde mit zurückgeschlagenem Schleier vor: »Willst du tödten? Tödte du mich, mich allein.« Beide entbrennen jedoch sogleich in Liebesgluth, Ghismonde erkennt den König wie sie ihn im Traum gesehen, und Nichts würde das Zusammenstürzen Beider hindern, wenn nicht plötzlich der Cardinal dazwischen träte, dem König eine Strafpredigt zu halten und ihm Ghismonde als »Braut des Herrn« zu entreissen. In der allgemeinen Aufregung darüber geht der erste Act zu Ende ohne weitern Erfolg, als dass Ghismonde in ihr Kloster zurückkehrt. — Im zweiten Act sehen wir den König bemüht, die Stätte auszukundschaften, wo seine neue Geliebte sich aufhält, dann erscheint abermals der vergeblich warnende Eckart und endlich die Königin Helene, Manfred der Kälte gegen sie anklagend, aber von ihm hart abgewiesen. Verwandlung. Vor dem Kloster sind der Cardinal und die bereits zurückgekehrten Verbannten versammelt; Ersterer eröffnet seinen Feldzugsplan: Mit Hülfe des französischen Anjou, durch Bestechung der Barone des Landes, durch Gewinnung des königlichen Feldherrn soll Manfred überrumpelt werden. Der Cardinal zieht sich zurück, die Verbannten bleiben und gewahren den König, der sich eben zu Ghismonde zu schleichen sucht. Man hofft ihn wie in einem Netz zu fangen, allein beim Zusammenstoss sind die Anhänger des Königs im Vortheil, sie schlagen die Verbannten zurück, und nun kann der König unbehindert seine Liebesflammen mit denen der Nonne zusammenschlagen lassen — mit einem Duett dieses Inhalts schliesst der Act. — Im dritten Act werden vorerst ganz offen die Vorbereitungen zu einem grossen Bachanal getroffen, in welchem Ghismonde bereits vor aller Welt als des Königs Favoritin ihre Rolle spielt; die Königin, unterstützt durch Eckart und einen Pagen, zieht sich vor demselben nach Benevent zurück. Folgt das Bachanal mit grossem Ballet, welches abermals durch den Cardinal unterbrochen und gestört wird, der schliesslich den Bannfluch über den König ausspricht, wodurch auch ein Theil der Ritter dem König untreu gemacht wird, während die Frauen treu zu ihm halten. — Der vierte Act beginnt mit einigem Katzenjammer; Ghismonde ist von aller Sinnenlust nicht befriedigt und verlangt von Manfred Königin zu sein, was dieser verweigert und wodurch er plötzlich seiner Gemahlin eingedenk und treu wird; augenblicklich muss er zum Heer stossen, um seine eigene Krone zu retten. Ghismonde fasst dann den Entschluss, die Königin aus der Welt zu schaffen. Hierauf werden wir auf den Kampfplatz versetzt, wo diesmal des Königs Sarazenen den Sieg davontragen; doch ist noch lange nicht alles gethan, und der König sollte seinen Sieg verfolgen; da überkommt ihn wegen seiner Gemahlin Reue und Furcht vor Ghismonde, deren Absichten er mit grossem Scharfblick erräth. Trotz aller Versicherungen Eckart's, dass er die Königin hüten werde, trennt Manfred sich vom Heer und eilt nach Benevent. — Im fünften Act befinden wir uns in der Königin Villegiatura, sehen dieselbe von ihren Frauen umgeben und in der milden Luft Stärkung geniessend, aber auch, sehr unvorsichtig, vom Pagen mit Liedern angesungen, die ihr eigenes Schicksal enthalten und verkünden. Ghismonde erscheint als Pilgerin und überredet mit auffallender Leichtigkeit die Königin einen Trank zu trinken, der ihr angeblich unwiderstehlichen Liebeszauber verleihen soll, und den sie von eines »Heil'gen« Hand (!) erhalten zu haben vorgiebt. Manfred kommt eben noch zu rechter Zeit, um der Königin den Becher aus der Hand zu nehmen. Ghismonde räth der Königin den Trank aufzubewahren, den sie noch würde brauchen können, und stürzt, Alle verfluchend, ab. Hierauf grosse Versöhnungsscene zwischen den Gatten. Jedoch Trompetenrufe verkünden, dass die Franzosen bereits vor dem Schloss stehen, und der König geht mit einem Häuflein Getreuer in den Kampf. Ghismonde, wahnsinnig geworden, beobachtet den Kampf und sieht Manfred fallen. Derselbe wird auf einer Bahre todt hereingetragen, die Königin in ihrem Schmerz trinkt den Giftbecher, der Cardinal erscheint, übergiebt Ghismonde den Kriegsknechten zur »Busse in ewiger Nacht« und, nachdem Helene gestorben, die Krone dem Carl von Anjou, dem Alle huldigen.

Der Verfasser jener Kritik aus der Elberfelder Zeitung nennt dieses Buch »vortrefflich«, was freilich ganz begreiflich wird, wenn man daneben liest, die besten Opernlibretti, die es überhaupt gebe, seien die von Scribe, und die der Hugenotten und des Robert der Teufel gar »meisterhaft«. Wir zweifeln sehr, dass diese Anschauungen von der Mehrzahl der Kunstverständigen getheilt werden. Gegen unsern »Manfred« aber lässt sich gar viel einwenden, nicht über Einzelnes, worauf es am Ende weniger ankommt, als über die Grundlage des Ganzen, insofern dieselbe bestimmend auch auf die Musik einwirken muss. Wenn es der modernen »grossen«, namentlich neufranzösischen und neuitalienischen Oper freilich hauptsächlich nur darauf ankommt, durch das Libretto Anlass zu geben zu schönen Decorationen, imposanten und reizenden Schaustellungen, aufregenden Scenen, und wenn dergleichen gut zusammengestellt zu haben das einzige und Hauptverdienst eines Opern-Librettisten ist, dann mögen jene gerühmten Texte sammt Manfred von Solchen verherrlicht werden, die höhere Anforderungen gar nicht kennen und nicht zu stellen wissen. Wer aber, ohne gerade an die Oper dieselben Bedingungen zu stellen wie an das Drama, doch beiden gewisse wesentliche gemeinsame Grundzüge zusprechen muss, der wird auch bei einem musikalischen Drama auf blosse Aeusserlichkeiten nicht alles Gewicht legen, er wird verlangen, dass man an den Personen des Stücks, an dem was sie thun oder leiden, Interesse nehmen kann. »Interessiren« aber kann man sich von vornherein, wenn man anders nicht gänzlich auf alles Denken

Digitized by Google

und Urtheilen verzichten will, nur für solche Charaktere, die in irgend einer Weise durch Consequenz imponiren und deren Handeln, je nach ihrer Natur, nicht anders sein kann als das Schauspiel es darstellt. Und wenn demnach auch das böse Princip im Drama wie in der Oper berechtigt ist, so muss nur dafür gesorgt werden, dass es seinerseits nicht verflacht, auch nicht ein so breites Terrain einnimmt, dass es aufhört als Gegensatz zu erscheinen, sonst sinkt die ganze Begebenheit in eine bedenklich niedrige Sphäre herab, und ihre Darstellung kann einem denkenden und warm fühlenden Menschen kaum Freude und Genuss bereiten.

Diese Ueberzeugungen scheinen vom Autor des Libretto, Herrn Fr. Roeber, und gewissermaassen auch vom Tonsetzer nicht getheilt zu werden, sonst hätte Jener ein Libretto wie den »König Manfred« nicht gedichtet, Dieser aber es nicht componirt. Denn dass die Hauptpersonen des Stücks keine Charaktere sind, dass ihr ganzes Thun und Treiben schwankend ist, dass nicht irgend welche sittliche Motive ihr Handeln bestimmen, sondern nur Leidenschaften niederer Art, das zu beweisen sollte uns nicht zu schwer fallen.

König Manfred ist ein Wüstling, der sich nicht begnügt seinen Lüsten zu fröhnen, sondern auch dadurch, dass er diese Lebensanschauung zur allgemeinen erheben will, in einen gefährlichen Kampf eintritt mit andern strengern Elementen der Gesellschaft. Ein solcher Mensch wird doch auf die Heiligkeit der Ehe, auf ächte Liebe und Treue nichts geben? Er stösst seine Gemahlin von sich, weil er im Augenblick einer andern heftigen Neigung nachhängt, und kehrt doch sofort reuig zu ihr zurück, als er kaum den ersten Rausch des neuen Liebesverhältnisses mit einer Nonne hinter sich hat. Zur Flachheit seiner Anschauung steht diese Rückkehr im sonderbarsten Widerspruch. Entweder ist sein öffentliches Treiben unwahr, oder seine Rückkehr. Und warum schreckt er, dessen Gewaltthätigkeit weder in den Klostermauern, noch in den vornehmsten und einflussreichsten Personen seines Landes Schranken findet, davor zurück, seiner neuen Geliebten auch die Krone der Königin aufzusetzen? Ein solcher Charakter kann durch Schwanken und Halbheit nur noch verächtlicher werden. Die Anweisung auf fortgesetzten Genuss, die er Ghismonden giebt, als er in den Krieg zieht, stellt ihn eigentlich in eine so ordinäre Sphäre, dass man dabei an einen jüngst zum Schauder der Menschheit in einer grossen Stadt abgespielten Process denken muss.

Ghismonde erscheint im Beginn als eifrige Klosterschwester und leidenschaftsvolle Gegnerin der Zügellosigkeit des Königs. Zugleich aber ist sie für seine Person durch einen Traum wie bezaubert: »Da war mir, als sollt' ihm minnehold fliegen das Herz entgegen, als müsste er mir der Krone Zier auf das Haupt, das glühende, legen.« Wir gestehen, dass wir dem Hereinziehen übernatürlicher Erscheinungen, wie in Träumen, keinen Geschmack abgewinnen können, wenn es dabei blos auf irgend eine erzwungene Motivirung, nicht auf wirkliche Poesie abgesehen ist. Diese Nonne Ghismonde also ergiebt sich dem König fast bei der ersten Begegnung, sie wirft ihr Nonnen-Gelübde bei Seite, um dem vorher so eifrig verworfenen bachantischen Treiben des Königs an erster Stelle anzugehören: »Gieb mir Genügen, lasse mich trinken ewige Wonne in durstigen Zügen!« Doch damit ist's ihr auch nicht recht ernst, denn eigentlich ist es die Eitelkeit, Königin zu sein, die ihr den Kopf verwirrt, sie verlangt von Manfred die Krone, und da dieser sie nicht geben will, denkt sie nur daran, die Königin aus der Welt zu schaffen. In beiden Hauptpersonen ist es nicht die Consequenz, die sie zu Fall bringt und wodurch sie in irgend einem Sinn uns Achtung einflössen könnten, sondern die Inconsequenz.

Helene, die Königin, ist eine blos leidende, nicht handelnde Figur; edel und treu wie sie scheint, begreift man nur ihre Neigung zum König nicht recht, dessen Charakter und öffentliches Leben ihr doch kein Geheimniss sein kann, und dem Ghismonde gewiss nicht die erste Gelegenheit zum Treubruch gewesen. Hatte sie sich einmal einem König wie Manfred ergeben (und es scheint ja aus freier Wahl, nicht aus Zwang), hatte sie ihn sogar geliebt, so fühlen wir auch kein Mitleid mit ihr, und auch diese Figur kann uns kein sonderliches Interesse einflössen.

Eckart ist wohl ein treuer Diener seines Herrn und seiner Herrin; er ist die einzige Person, die einem guten Princip gemäss handelt, aber er ist, wie auch der Page, eine untergeordnete Figur, die nicht in die Räder der Begebenheit einzugreifen vermag. Im Cardinal, im Carl von Anjou (der nur zuletzt als stumme Person auftritt) und in den andern dem König gegnerisch gesinnten Figuren ist nicht das gute Princip thätig, sondern politisch-religiöse Interessen bestimmen ihre Handlung, sie greifen unbedenklich zu Vaterlandsverrath und Bestechung, um ihren Zweck zu erreichen. Somit haben wir es bei allen thätigen Figuren des Stücks mit unreinen Elementen zu thun, das ganze Stück spielt auf moralisch bedenklichem Boden; anstatt Rührung und Erhebung zu bringen, kann das Einzelne wie das Ganze unserm sittlichen Gefühl nur widerstreben. Die Oper »Manfred« steht somit nach dieser Seite auf gleichem Terrain mit der neufranzösischen und neuitalienischen, sie hat nichts mit der deutschen gemein als die Sprache. Man denke an die Meisteropern Mozart's und Beethoven's und erinnere sich, wie dort die ergreifendsten Momente im Stoff selber dadurch gegeben sind, dass wir das gute Princip hart und siegreich auf der Ferse des bösen erblicken und dadurch erhoben und befähigt werden, die künstlerische Darstellung des Schlechten überhaupt hinzunehmen. Wo aber blos schlechte Elemente sich befehden, da ist es gleichgültig, welches den Sieg erhält; damit fällt aber auch alles Interesse an der Handlung überhaupt weg.

Was kann zu solchem Stoff die Musik eigentlich thun? Wo im Stoff Ergreifendes nicht liegt, da verschwendet der Musiker seine Töne und kann eine tiefere Wirkung un-

Digitized by Google

möglich hervorbringen, oder musikalische Effecte müssten die Leute kitzeln und aus der natürlichen Apathie aufstacheln. (Fortsetzung folgt.)

Recensionen.

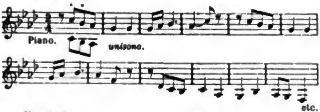
Kammermusik.

Ferd. Thieriot, Trio in F-moll für Pianoforte, Violine und Violoncello. Op. 14. (Johannes Brahms gewidmet.) Leipzig, E. W. Fritzsch.

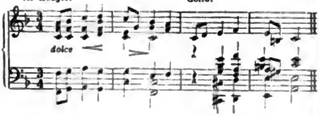
Hermann Götz, Trio in G-moll für Pianoforte, Violine und Violoncello. Op. 1. (Hans v. Bülow gewidmet.) Leipzig, Breitkopf und Härtel.

* Zwei junge Componisten, welche ihre Kräfte den ernstern Formen der nicht leicht zugänglichen und nicht leicht lohnenden Kammermusik dienstbar gemacht haben: gewiss eine erfreuliche Wahrnehmung in der Zeit der Capriccios, Phantasien, Rhapsodien und anderer charakteristischen oder charakterlosen Tonschöpfungen, — eine kleine erfrischende Oase in der gewaltigen Ausdehnung, welche willkürliche Subjectivität oder willenlose Trivialität in unsern Tagen gewonnen haben! Zwar können unsere beiden Künstler noch nicht auf das Attribut der Meisterschaft Anspruch machen, aber wir wollen ihnen wohl wegen der Hoffnungen, welche sie, namentlich H. Götz, in uns erweckt haben. Gestehen wir es nur gleich und ehrlich, dass in unserer Neigung das Op. 1 über das Op. 14 den Sieg davon getragen hat, und dass wir uns sehr versucht fühlen, uns weniger eingehend mit Thieriot's Composition, recht liebevoll aber mit dem Trio von Götz zu beschäftigen. Es fehlt Thieriot und seinem Trio nicht an vielen guten Eigenschaften, an einfachen, verständlich gegliederten Themen, an Streben nach selbständiger Stimmführung, an leicht zu übersehenden Formen etc., und es fehlt Beiden dafür — was immer anerkannt werden muss — an dem Haschen nach gemeinen Effecten, an willkürlicher Versenkung in unklare Empfindungen; aber wir möchten trotzdem die positiven Verdienste des Componisten des ersten Trios die negativen noch um ein Bedeutenderes überragen sehen! Eine hervorragende Erfindungsgabe und die Fähigkeit namentlich, mit kräftiger Hand ein in Zeichnung und Farbe deutlich sprechendes Tongemälde zu bilden, können wir ihm nicht zuschreiben. Wir stellen hier die Hauptmotive der vier Sätze zusammen und fügen dem Urtheil, welches sich der Leser selbst bilden wird, nur hinzu, dass die Verwendung des hier gegebenen Materials, von so fleissiger Arbeit sie auch zeugt, doch bei der Ausführung in uns keinen entschieden wohlthuenden Eindruck hervorbrachte und die Neigung zu tieferm Studium nicht erweckte.

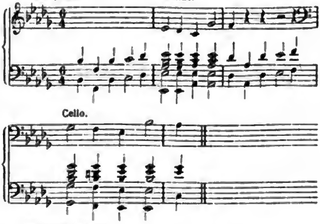
I. *Allegro con moto.*



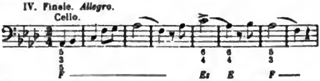
II. *Adagio.*



III. *Presto.*



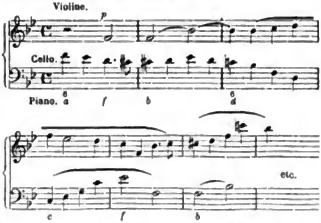
IV. Finale. *Allegro.*



Ob es nothwendig war, dem ersten und letzten Satz $^3/_4$-Takt zu geben, scheint uns sehr zweifelhaft; mit demselben Recht, vielleicht mit noch besserm, hätte der $^3/_4$-Takt des Scherzo halbirt werden können. Wird uns aber der Leser nicht entschieden zustimmen, dass die Mehrzahl der hier aufgezeichneten Motive für ein Werk grössern Umfangs, bedeutenderer Mittel und umfassenderen Gesichtskreises innerlich zu unbedeutend sind? — Es ist nun an uns zu beweisen, dass unsere Vorliebe für das Trio von Götz, bei aller Würdigung des eben erwähnten Werks, keine ungerechtfertigte sei.

Das Trio beginnt nach einer langsamen, gemessen würdigen Einleitung von 23 Takten mit dem folgenden Thema:

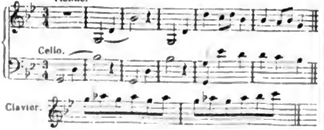
das, von einer unruhigen Begleitungsfigur getragen, in allen Instrumenten zur Geltung kommt. In lebhafter Bewegung führen die verschiedenen Stimmen Theile des Themas bis zu einem Ruhepunkt auf der Dominante von B-dur, und es wird hier das zweite Thema vorbereitet, welches nach wenigen Takten auf das Lieblichste anhebt, von der Geige ausgeführt und von einem *motus contrarius* des Cello gehoben:



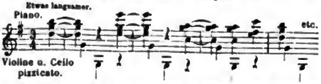
Die Art und Weise, wie das zweite Thema fortgeführt und mit Begleitungsfiguren des ersten Themas verbunden, wie nach

einem nochmaligen Aufschwung auf B durch eine anmuthige Uebergangsfigur die Rückkehr zur Dominante von G-moll vermittelt wird, ist sehr ansprechend und mit durchaus natürlichen und kunstgemässen Mitteln ausgeführt. Der Durchführungstheil ist nur aus Motiven des ersten Themas aufgebaut, die bald in längerer Folge, bald in kürzern Abschnitten in den verschiedenen Stimmen auftreten. Die Modulation geht über H-moll und E-moll durch ein allseitiges *Crescendo* nach C, bewegt sich dann in thematischen Nachahmungen durch D-moll, B und Es und gelangt durch chromatische Modulationen nach dem verminderten Septimenaccorde auf *Cis*, welcher die Repetition einleitet. Die Behandlung dieses Theils ist durchaus correct, die Beschränkung in der Wahl des Materials an und für sich lobenswerth, und die verschiedenen Steigerungen sind kräftig und erfrischend. Es liegt aber in der Eigenthümlichkeit des Hauptthemas, dass seine öftere Wiederholung den Eindruck der unruhigen Arbeit, des immer wieder und zwar erfolglos von Neuem Beginnens hervorruft — eine musikalische Danaidenarbeit im besten Sinn — und diese Wahrnehmung stört entschieden den künstlerischen Genuss. Die Wiederholung des ersten Theils geschieht natürlich nicht ohne angemessene Veränderungen in der Instrumentirung, nicht ohne kräftige Steigerung zum Schluss, sonst aber in der üblichen und natürlichen Weise. Wir stellen hier nochmals die beiden Figuren zusammen, welche dem ersten Satz des Trio das Gepräge verleihen und unsere vorhergemachte Bemerkung bestätigen:

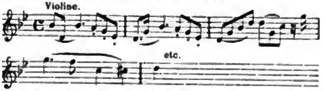
Aus demselben Keim entsprossen, wenn auch das erste Motiv sich erst nach dem zweiten Thema entwickelt, wirken beide Motive in ähnlich aufreizender Weise. — Das *Adagio* des Trios, mit der Bezeichnung »Sehr ruhig« versehen, ist wohl die Achillesferse des Stücks. Nicht dass hier die melodische Erfindung den Componisten verliesse, die Quelle fliesst reichlich, aber nicht gleichmässig an Gehalt und Schnelligkeit. Dem ersten Thema D-dur 4/4-Takt schliesst sich gar zu bald in derselben Tonart im 12/8-Takt das zweite — trotz sehr freundlicher Behandlung etwas triviale — Thema an; ihm folgt wieder das erste in H und belebterem Tempo, wendet sich bald zum 4/4-Takt und zu fugirtem Einsatz, lässt dann abermals das zweite Thema in der Tonika und 12/8-Takt auftreten und macht zuletzt den Schluss in etwas »bewegterem Tempo« mit einigen thematischen Erweiterungen, — nicht ohne nochmals einen Taktwechsel vorgenommen zu haben. Diese häufige Veränderung der Bewegung, verbunden mit dem Kurzathmigen der melodischen Gruppen zerstört eine Grundbedingung aller Adagios oder langsamern Sonatensätze: das ruhige Dahinströmen einer schönen Empfindung, welche den Hörer gefangen mit sich fortführt und sich hütet, den kritisirenden Verstand zu deutlichem Bewusstsein zu erwecken. — Mit wahrem Vergnügen begrüssen wir das *Scherzo* als eine allerliebste Bereicherung der modernen Musik. Götz hat aus den folgenden Motiven:



einen reizenden, graciösen dreitheiligen Satz entwickelt, der von einem ebenso ansprechenden Trio abgelöst wird.



Das Pizzicato der Streichinstrumente ist hier so recht an seinem Platz und tritt um so besser hervor, als in dem mittlern Theil des Trios der Bogen ein liebliches kleines Motiv vorzutragen hat. — Wir können hier leider nur andeutungsweise verfahren. Es wäre eine für den Kritiker wie für den Leser gleich peinliche Aufgabe, musikalische Schönheiten durch Worte wiederzugeben oder aus Worten sich zusammenzustellen. Es genügt, wenn das Interesse und die Neigung zum Selbstprüfen erweckt worden ist. — Der letzte Satz steht dem *Scherzo* an Frische nicht nach. Er wird durch eine mässig rasche Introduction, in welcher sich auf wellenartig steigender Begleitung die Ansätze des Hauptthemas erheben, eingeleitet und tritt »ziemlich lebhaft« mit folgendem Thema hervor:



Der Componist ist geschickt genug, die lebhaften, schlagenden Rhythmen dieser Erfindung zu benutzen, und so entwickelt sich denn vor unsern Augen und Ohren ein frischer, in seinen Einzelheiten interessanter und in seinem ganzen Aufbau ungetrübter Satz, welcher sich besonders durch eine hübsche Ueberleitung zum zweiten Thema auszeichnet. Dieses Thema selbst hätten wir allerdings gern etwas bedeutender und ansprechender in Bezug auf Erfindung und Behandlung gehabt. — Die Art, in welcher vor der Repetition Motive der Einleitung herangezogen werden, und wie überhaupt das Vorhandene treulich benutzt wird, erinnert an die Behandlung des ersten Satzes. Die Durchführung ist knapp gehalten und gründet sich besonders auf eine Erweiterung des Hauptmotivs, welches zuletzt zu fugirten Einsätzen verwendet wird. Ehe aber noch eine für den Charakter des Satzes verhängnissvolle Breite und Gründlichkeit sich geltend machen kann, räumt das Clavier mit einigen energischen Tonleiterpassagen die Polyphonie zur Seite und lässt das Hauptthema mit voller Kraft hervortreten. In der Wiederholung befindet sich eine sehr ansprechende harfenartige Episode, zu welcher das erste Thema in Verbindung mit der Einleitungsfigur verwendet ist. Die Verschiebung des Claviers zugleich mit dem Pizzicato der Streichinstrumente bringt hier, unterstützt durch den unerwarteten enharmonischen Uebergang von g des b nach H, einen sehr hübschen und trotz seiner Eigenthümlichkeit durchaus nicht ungehörigen Effect hervor. Nach einer breitern Behandlung des zweiten Themas in G bildet das erste Thema, dieses Mal im 6/4-Takt und schnellern Tempo, einen durchaus befriedigenden Schluss. Wollten wir nach so vielem Guten, welches wir bereitwillig anerkannt haben, noch einige Wünsche geltend machen, so würden es in Bezug auf die beiden ersten Sätze die sein, dass Herr Götz über der Consequenz der thematischen Arbeit die ästhetische Gruppirung nicht ausser Acht lassen und dass es ihm gelingen möge, für sanftere Empfindungen die ächt natürliche, ohne Künstelei, aber mit dem feinsten Kunstgefühl entwickelte Form zu finden.

Digitized by Google

Sammlungen.

Alte Meister. Sammlung werthvoller Clavierstücke des 17. und 18. Jahrhunderts, herausgegeben von E. Pauer. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

A. D. Der durch den Pianisten E. Pauer im Senff'schen Verlag herausgegebenen Sammlung älterer Claviermusik reiht sich hier eine weitere an, die durchweg Proben aus derselben Periode, dem 17. und 18. Jahrhundert, enthält. Die grosse Vermehrung derartiger Editionen scheint doch den Beweis zu liefern, dass die Anregung zu historischer Betrachtung unserer Kunstentwicklung, welche in denselben geboten wird, sich in manchen Kreisen fruchtbar erweist, und es wäre das ein erfreuliches Zeichen einer sich verbreitenden Läuterung des Geschmacks. Denn mag in jenen Werken Vieles veraltet, trocken, phantasielos erscheinen, so muss doch das Anschauen des aufrichtigen Strebens, der Strenge in der Beobachtung festgestellter Kunstformen, der in dieser Beschränkung oft um so naiver hervorbrechenden Empfindung ein wirksames Gegengewicht bieten gegen weitern Einfluss von Productionen, die nach Gehalt und Form das Widerspiel aller Kunst sind.

Es liegen uns von der oben bezeichneten Sammlung, deren Titel von Italienern die Namen Martini, Paradies, Zipoli, Cherubini, von Franzosen Rameau, Méhul und Couperin, von Deutschen Kirnberger, Marpurg, Friedemann, Emanuel und J. Christian Bach, Kuhnau, Krebs, Mattheson, Hässler, Wagenseil und Benda zeigt, für jetzt 5 Nummern vor, welche ein Werk eines Italieners und vier deutsche Producte enthalten. Das erste ist

Martini, Padre Giov. Battista, Präludium, Fuge und Allegro in E-moll (Pr. 12½ Ngr.). Wir hatten im vorigen Jahr Gelegenheit, eine Sonate desselben Meisters (Jahrgang II Nr. 31) anzuzeigen und dabei unsern Zweifel auszusprechen, ob die Compositionen dieses bedeutenden Historikers und Theoretikers für unsere Zeit noch lebensfähig und von Interesse sein könnten. Die oben angeführten Stücke stehen der Eigenthümlichkeit der Erfindung nach höher und ihre Motive muthen ein wenig mehr an; von der reichen und lebendigen Beweglichkeit Scarlatti'scher Sätze bleiben sie immer noch weit entfernt. Das Präludium ist ein zweistimmiges, in regelmässiger Imitation durchgeführtes Stück, dem eine Sechszehntelfigur zu Grunde liegt, die mit gebrochenen Achteln wechselt:

Das Thema der Fuge:

ist nicht ohne Ausdruck und für die Bearbeitung sehr geeignet. Das letzte *Allegro* ($^{4}/_{4}$ E-moll) hat ein in ganz ähnlicher Weise aufsteigendes Thema, welches nach zwei Takten in der linken Hand wiederholt wird, worauf denn harmonische Figuren und Gänge allmälig nach H-moll leiten; Thema und Anhänge wiederholen sich dann in dieser Tonart, dann in G, in A-moll, um von da mit einigen Erweiterungen nach E-moll zurückzukehren; das Stück bekommt durch diese oftmalige Wiederholung etwas eintöniges und ermüdendes, wenn auch seine Elemente interessant und wohlklingend sind. Bedenkt man, dass Martini jüngerer Zeitgenosse Bach's und Scarlatti's ist, so kann man diesen seinen Versuchen doch nur die Bedeutung schulgerechter Formstudien zum Studium und zum Muster beilegen, wofür sie vermuthlich nur bestimmt gewesen sind.

Unter den Mustern deutscher Claviermusik, die uns hier vorliegen, ragt an Alter und formellem Interesse hervor

Johann Kuhnau, Sonate Nr. 2 (10 Ngr.). Kuhnau, der Amtsvorgänger Seb. Bach's an der Leipziger Thomasschule, ist der Erste, welcher die Sonatenform auf's Clavier anwendete, und es ist von grossem Interesse zu sehen, wie unsere entwickelte Sonate in jenen frühen Keimen angedeutet ist. Ein erster Satz (D-dur $^{4}/_{4}$ *Andantino*) beginnt mit aufsteigender harmonisch begleiteter Achtelbewegung, welcher im dritten Takt Sechszehntelfiguren folgen; vermittelst einer mit dem Hauptthema vorgenommenen Imitation wird zur Dominante modulirt und darin das Spiel mit den Sechszehntelmotiven einige Takte hindurch fortgesetzt, von da nach Fis-moll und H-moll übergegangen, wobei Sechszehntel und Hauptmotiv hübsch miteinander verarbeitet werden; dieses Spiel wird durch G-dur hindurch fortgesetzt und so die Haupttonart wieder erreicht, worin denn auch bald geschlossen wird; das Hauptthema, welches man in der Verarbeitung immer hört, tritt nicht noch einmal förmlich auf. Man sieht, dass hier von zweitem Thema, förmlichem Dominantenschluss, Durchführung, Rückkehr zum Thema noch keine Rede ist, dass aber die kurze Form schon die Möglichkeit jener Erweiterung im Keime in sich enthält. Nun folgt das *Adagio*, ein kurzes Stück, worin Accorde (zuerst H-moll) angeschlagen werden, neben diesen wechselnd beide Hände kurze Motive angeben, die rechte zweimal in längern Sechszehntelpassagen sich ergeht und schliesslich in D geschlossen wird. Man erkennt deutlich, was derartige kurze Stücke, und demnach das Adagio selbst in diesen frühesten Versuchen soll: es hat durchaus keine selbständige Bedeutung, sondern dient nur gleichsam zur Ueberleitung von einem Satz zum andern in Form eines freien und zwanglosen Präludiums. Dann folgt ein lebhafter kräftiger Satz im $^{6}/_{8}$-Takt, auf zwei verschieden gestaltete Motive gebaut, bei aller Regelmässigkeit doch nicht ohne eine gewisse Keckheit im Ausdruck. Nun leitet wiederum ein langsames Zwischenspiel, in G beginnend, in ähnlicher Weise wie das erste, zu einem lebhaften Schlussstück, welches von E-moll beginnend und auf eine absteigende Achtelfigur gebaut allmälig wieder nach D führt und darin schliesst. Dies Stück ist ein wenig steif und eintönig; doch darf man überhaupt an dieses Werk nicht mit den Erwartungen des neuern Stils herangehen, sondern muss das historische Interesse für die Entwicklung der Form mitbringen. Da wird man denn erkennen, wie der würdige alte Meister gewisse Hauptgrundsätze unserer Sonatenform: Gegensätzlichkeit der Motive, thematische Verarbeitung derselben, Contrast zwischen den einzelnen Sätzen etc. in dem kleinen Umfang schon recht wohl beobachtet; und man kann sich vorstellen, wie durch das Selbständigwerden des langsamen Mittelstücks, wodurch die Wiederholung eines solchen wegfiel, dann durch allmäliges freieres Hervortreten der Melodie aus diesem ersten Keim unsere spätere Sonate wurde. Das geschah namentlich durch Emanuel Bach und Haydn.

Wir werden durch erstern Namen auf die drei übrigen Stücke der Sammlung geführt, jedes den Namen eines der Söhne Bach's zeigend:

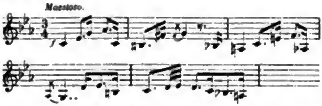
Johann Christian Bach, Sonate C-moll (10 Ngr.).
Ph. Emanuel Bach, Allegro (7½ Ngr.).
W. Friedemann Bach, Fuge (7½ Ngr.).

Unter diesen drei Compositionen trägt diesmal die Sonate des sogenannten »galanten« Bach durch Verbindung melodischen Reizes mit formeller Rundung und wirklichem Zug der Empfindung entschieden den Preis davon; wir brauchen jedoch auf dieselbe hier nicht ausführlich einzugehen, da dies schon einmal in diesem Blatt geschehen ist; es ist dies nämlich dieselbe Sonate, die auch in die in demselben Verlag erschienene Sammlung von *Perles musicales* aufgenommen und von uns in der oben angeführten Nummer des vorigen Jahrgangs unserer Zeitung angezeigt worden ist. Es zeigt sich nur, dass dieselbe noch einen Satz hat, der dort wegblieb, eine Gavotte in C-moll,

Digitized by Google

einfach melodiös und mit wohlgesetzten Gegenmotiven zur Hauptmelodie, doch im Vergleich zu den beiden ersten Stücken an Kraft und Selbständigkeit sehr zurückstehend; weshalb es uns nicht unerklärlich ist, dass man sie in der frühern Edition wegliess.

Von der Fuge Friedemann Bach's setzen wir das Thema hierher:



Es treten diesem Thema Sechszehntelgänge zur Seite, welche den pathetisch-ernsten Charakter desselben mildern, und aus mannigfachen Verschlingungen beider spinnt sich die Fuge vier Seiten hindurch in wechselnder und kunstreicher Weise fort, wobei sich in dem Vorwalten des chromatischen Elements in der Modulation und auch in der Art der Behandlung der begleitenden Motive entschieden grössere Freiheit gegen frühere Zeit kundgiebt, allerdings auch unter Einbusse an der gedrungenen Kraft und concentrirten Fülle der Empfindung in den Fugen des alten Sebastian Bach.

Das Allegro Ph. Emanuel Bach's (A-dur $^3/_4$) trägt ganz den bekannten Charakter der Werke dieses Künstlers; Feinheit der Arbeit, Anmuth der Motive, gute Berechnung des auf dem Instrument Wohlklingenden zeichnen dasselbe aus, und die eilenden Triolenpassagen, wie sie damals gewiss mit Rücksicht auf dankbaren und brillanten Vortrag geschrieben waren, werden auch noch jetzt an gleichmässige Ausführung und runden guten Anschlag ihre Anforderungen stellen. Durch ein zweites Thema weiss er diese Bewegung passend zu unterbrechen und dem Eindruck der Eintönigkeit vorzubeugen. Das Stück ist ein völlig abgerundeter Sonatensatz; ob demselben andere folgten oder ob es allein steht, sagt der Herausgeber nicht.

Es wäre überhaupt zu wünschen, dass die Herausgeber derartiger Sammlungen sich nicht in das Gewand eines alleinigen esoterischen Wissens hüllten, dass sie es nicht verschmähten über die Quelle ihrer Publication kurze Notizen zu geben. Es ist ja doch Absicht solcher Sammlungen, zwischen dem blos künstlerischen Geniessen und der gelehrten Kenntniss zu vermitteln, und eine nicht zu unterschätzende Wirkung derselben möchte die sein, dass der und jener angeregt würde, nach weiterer Erkenntniss eines Meisters, für den er Interesse gewonnen, sich umzusehen; diesem wäre durch eine kurze Notiz über dem Stück, die keinen Spieler stören würde, ein grosser Dienst erwiesen, der hier um so leichter geleistet werden konnte, als gewiss die meisten der publicirten Stücke schon einmal gedruckt gewesen sind.

Berichte.

Augsburg. ✝ Der mit ungewöhnlicher Hitze in's Land hereingebrochene »wunderschöne Monat Mai«, sonst bei uns hubsch feucht und kühl, hat unserer Concertsaison ein jähes Ende gemacht. Dass bei dieser Temperatur keine Seele mehr an Concertbesuch denkt, finden wir ganz begreiflich und so wollen wir uns denn dankbar genügen lassen an dem was wir hörten. Wer es auch, im Vergleich zu dem was an musikalischen Genüssen andere Städte bieten, noch immer recht wenig, so schien es doch unsern Musikenthusiasten, in Betracht dessen, was frühere Jahre gaben, fast zu viel des Guten. Wie der Magen an neue Speisen, der Körper an fremdes Klima, so will eben auch der Kunstsinn Zeit haben, sich an eine grössere Menge von Kunstgenüssen zu gewöhnen, ja nicht nur dies, ein Verlangen, ein Bedürfniss darnach zu fühlen. Wie es vorauszusehen war, so hat unser, im vorigen Jahr vom Capellmeister Schletterer gegründeter Oratorien-Verein das musikalische Interesse Augsburgs völlig absorbirt. Wenn er auch heute noch nicht die kitzliche Frage von »Sein und Nichtsein« ganz hinter sich hat, so fanden seine Leistungen doch allgemeine, aufmunternde Theilnahme; zu den Aufführungen drängte sich stets ein aufmerksames, zahlreiches Publicum, das von Concert zu Concert mehr und mehr Wärme und Interesse bethätigte, und zuletzt dürfte es wohl noch gelingen, seine Existenz sicher zu stellen, ihm völlig freie Bahn zu brechen und auch diejenigen noch zu gewinnen, die ihm bisher abgeneigt gegenüberstanden. Das erste Concert (zum Besten der Nothleidenden in Ostpreussen gegeben, brachte Mendelssohn's Elias. Die Solopartien waren in den Händen der kgl. bayer. Hof- und Kammersängerin Frau v. Mangstl (Alt), des Frl. Cr. Meyer, k. Hofcapellsängerin (Sopran), des Hrn. Grasendorf vom hiesigen Theater (Tenor) und einiger vortrefflichen Dilettanten. Im zweiten Concert wurde Erlkönigs Tochter von Gade und Mendelssohn's Walpurgisnacht aufgeführt. Diesmal wirkten als Solisten Frl. Hülgerth (Sopran) und Herr Zellmann (Tenor) — beide Mitglieder unserer Bühne — und Herr Lang, kgl. Hofopernsänger aus München (Bass) mit. Letzterer namentlich sang mit eben so viel Verständniss als Kunst und gewann sich durch seine, von einer weichen, äusserst angenehmen und umfangreichen Baritonstimme unterstützte Leistung grossen Erfolg. — Das dritte Concert (Palmsonntag) enthielt ausser zwei Instrumentalwerken (G moll-Concert von Händel, G dur-Concert von S. Bach, beide nur für Streichinstrumente) nur geistliche Compositionen: das selten gehörte *Stabat mater* von Pergolese, zwei wunderschöne Chöre von Palestrina (*O crux ave spes unica* und *O bone Jesu*), einen Choral von S. Bach, das unsterbliche *Ave verum* von Mozart, die Kirchenarie von Stradella und den 22. Psalm von Mendelssohn. — Das vierte Concert, zum Besten der Kranken- und Pensionscasse des städtischen Orchesters am Ostersonntag veranstaltet, bot eine Aufführung von Beethoven's Eroica-Symphonie, von Bruch's Römischem Triumphgesang und eine Wiederholung der Walpurgisnacht. Zwischen beiden letzten Piècen trug Frl. Heidolph von hier Mendelssohn's H moll-Capriccio mit Beifall vor. — Das Programm des fünften Concerts enthielt vorzugsweise Kammermusikstücke. Die Herren Wenzl, Fromm, Hieber und Werner, Mitglieder der Hofcapelle zu München, durch ihre ausgezeichneten Leistungen im Quartettspiel uns seit Jahren schon vortheilhaft bekannt, trugen ein Quartett von Haydn (C-dur), die Variationen aus dem A dur-Quartett von Beethoven und das berühmte Divertimento von Mozart (D-dur mit Hörnern und Contrabass) ganz ausgezeichnet vor. Dazwischen sang der Chor des Oratorienvereins die zwei lieblichen altfranzösischen Volkslieder (Brunettes) und der Männergesangverein zwei Chöre von Schubert (Der Gondelfahrer und Nachtgesang im Walde), die wohl dem Schönsten beizuzählen sind, was die Literatur des Männergesangs besitzt. Der Chor des Oratorienvereins hat während der letzten Monate grosse Ausdauer und eine überraschende Leistungsfähigkeit bewährt. Zu wünschen wäre ihm ein rascheres numerisches Wachsthum. Das städtische Orchester erwies sich stets als sehr tüchtig und allseitig verwendbar. Nach allen Seiten hin bleibt noch Vieles zu thun, doch sind die bereits gewonnenen Resultate der Art, dass wir uns ihrer erfreuen dürfen.

Von fremden Künstlern trat mit einem eigenen Concert nur der Cellist Herr J. Diem von München auf. Auf seine und die Gesangsleistungen der rühmlichst bekannten kgl. Hof- und Kammersängerin Frau Sophie Diez concentrirte sich die Theilnahme des Publicums.

Im vorigen Monat feierte mit dem bei solchen Gelegenheiten herkömmlichen Ceremoniell die hiesige Liedertafel ihr 25jähriges Bestehen. Wie gewöhnlich fehlte es dabei nicht an einem silbernen Taktstock, an Lorbeerkränzen, an lieblichen Jungfrauen, an guten und mittelmässigen Rednern, an Festgedichten und einer Festschrift, an Thränen der Rührung, an vorhergesehenen Ueberraschungen, an zudringendem Publicum, an fröhlichen Gelagen u. s. w. Da wir über alle diese Herrlichkeiten nur vom Hörensagen berichten können, enthalten wir uns eingehender Mittheilungen und schliessen hiermit diesen Bericht, in der Hoffnung, ihm seiner Zeit eine entsprechende Fortsetzung folgen lassen zu können.

Feuilleton.

Kurze Nachrichten.

Das Niederrheinische Musikfest scheint sehr günstig verlaufen zu sein. Nach vorliegenden Berichten Cölnischer Zeitungen hat namentlich am ersten Tag Händel's »Messias« eine grosse Wirkung hervorgebracht. Am zweiten Tag wollte S. Bach's Pfingstcantate »O ewiges Feuer« die Hörermasse nicht sonderlich begeistern (wir glauben es wohl! diese Cantaten sind reine Kirchenmusik und passen nicht in die glänzende Umgebung auf Musikfesten). Doch errang Frau Joachim mit einer Altarie dem alten Meister und sich selbst hohe Anerkennung. Am grössten war sodann der Enthusiasmus bei

Digitized by Google

Beethoven's 9. Symphonie, welche meisterhaft ausgeführt worden sein soll. Was dagegen Spontini auf einem deutschen Musikfest sollte, ist Vielen ein Räthsel geblieben. (Wir bringen demnächst eingehenden Bericht von Seite unseres Cölner Correspondenten. D. Red.)

Vorläufigen Nachrichten zufolge, die uns aus Basel zugekommen sind, ist die Aufführung der »Faust-Scenen« von Schumann im Ganzen sehr befriedigend ausgefallen. Namentlich sollen die Chöre sehr gut gegangen sein und Stockhausen, wie es sich von selbst versteht, prächtig gesungen haben. Die Aufführung fand wegen Mangel eines hinreichend grossen Concertsaals in einer Kirche statt und werden deshalb wohl einige Scenen, deren Inhalt mit dem Ort in allzugrosser Differenz stehen, weggelassen worden sein. Der Bau eines geräumigen Concertsaals ist somit auch in Basel, wie an andern Orten, zu einer unausweichlichen Nothwendigkeit geworden.

Max Zenger's Oper »Ruy Blas« ging am 1. Juni zu Mannheim in Scene.

In der katholischen Hofkirche zu Dresden wurde am 24. Mai beim Hochamt unter der Direction des Hrn. Hofcapellmeister Dr. Jul. Rietz eine *Missa* von dem Hoforganisten an der evangelischen Hofkirche Herrn Theodor Berthold aufgeführt. Die Dresdner Kritik hat sich in verschiedener Weise darüber geäussert; es scheint aus Allem hervorzugehen, dass das berührte Werk fleissig gearbeitet ist und viel Tüchtiges und Verdienstliches enthält.

Leipzig. Am 1. Juni fand im Schützenhaus eine Besprechung wegen Baues einer Tonhalle statt, wozu die Direction der »Euterpe« eingeladen hatte und wobei zwanzig Vereine oder Gesellschaften vertreten waren (das Institut des Gewandhausconcerts hatte sich nicht betheiligt). Die Nothwendigkeit eines grössern Concert-Saals wurde allseitig anerkannt und eine Commission ernannt, welche einer spätern Versammlung betreffende Vorschläge machen soll. An der Spitze dieser Commission steht Herr Hofrath Kleinschmidt, Vorsitzender der Euterpedirection.

— Von Reinecke's »König Manfred« haben bisher drei Aufführungen stattgefunden, alle unter persönlicher Leitung des Componisten.

Briefkasten der Redaction.

Besonderer Umstände halber werden wir die Redaction d. Bl. noch bis Ende Juli fortführen und bitten daher unsere Herren Mitarbeiter, uns noch bis dahin mit Beiträgen zu versehen.

ANZEIGER.

[97] Der Unterzeichnete, welcher die besten Zeugnisse von General-Musikdirector Fr. Lachner, Maestro Rossini und Capellmeister B. Scholz vorweisen kann, sucht eine Anstellung als **Musikdirector, Organist** oder **Lehrer der Harmonie** an einer Musikschule. Anmeldungen wolle man gefl. direct an ihn adressiren.

Gustav Bergmann,
Musikdirector in Muri (Canton Aargau in der Schweiz).

[98] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Louis Köhler.

Drei Sonatinen für Pianoforte. Op. 42 in A moll. Op. 43 in G. Op. 44 in G à 10 Ngr.
Op. 58. **Drei Rondinos** für Pianoforte. 10 Ngr.
Op. 60. **Immerwährende Etuden in Doppelpassagen** für den Clavierunterricht als technische Grundlage. 1 Thlr.
Op. 63. **Clavier-Etuden** für Geläufigkeit und gebundenes Spiel zu gleicher Uebung beider Hände.
Heft I. 20 Ngr.
- II. 1 Thlr. 5 Ngr.
Op. 64. **Salon-Walzer** für Pianoforte ohne Octavenspannung für angehende Spieler zum Vorspieldebut. 12½ Ngr.
Op. 71. **Drei Tanz-Rondinos.** Leichte instructive Clavierstücke ohne Octavenspannung. (Walzer, Mazurka, Polka.) 17½ Ngr.
Op. 72. **Das Orakel**, Gedicht von August Stobbe. Concertlied für Sopran und Pianoforte. (Frl. Auguste Geisthardt, kgl. Hannover'scher Hofopernsängerin gewidmet.) 20 Ngr.
Op. 73. **Tief drunten**, Gedicht von Joh. Nep. Vogl. Concertlied für Bass oder Contraalt und Pianoforte. (Herrn Carl Formes gewidmet.) 20 Ngr.
Op. 74. **Durch den Wald**, Gedicht von R. Reinick. Concertlied für Tenor und Pianoforte. (Herrn Carl Wild freundschaftlichst gewidmet.) 12½ Ngr.
Op. 75. **Nachts am Meere**, Gedicht von H. Heine. Concertlied für Bariton oder tiefen Tenor und Pianoforte. (Herrn Paul Josef Hauser, Grossherzogl. Badischer Hofopernsänger freundlichst gewidmet.) 12½ Ngr.
Op. 81. **Ländliche Bilder.** Vier Charakterstücke für Pianoforte. (Unter der Linde. Unter der Veranda. Spiel und Reigen im Grünen. Bauernmarsch zum festlichen Aufzug.) 25 Ngr.
Op. 94. **Sechs melodische Salon-Etuden** für Pianoforte. (Seinem Jugendfreund Ernst Freiherrn von Bursian in Liebe gewidmet.) Eingeführt im Sterne'schen Conservatorium zu Berlin. 2 Hefte à 22½ Ngr.
Op. 129. **Beliebte Volksweisen in Arabesken** für Pianoforte.
Nr. 1. So viel Stern' am Himmel stehen. 17½ Ngr.
- 2. Handwerksburschen Wanderlied. 12½ Ngr.
- 3. Abschiedslied. 12½ Ngr.

[99] **Neue Musikalien**
aus dem Verlag von
Breitkopf und Härtel in Leipzig.

	Thlr.	Ngr.
Chopin, F., Mazurkas für das Pianoforte. Neue Ausgabe. 8. Roth cartonnirt	1	15
Mendelssohn Bartholdy, Felix, Lieder und Gesänge für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Neue Ausgabe. 8. Roth cartonnirt	2	—
Schubert, Franz, Lieder und Gesänge. Neue revidirte Ausgabe. 8. Vierter Band. 30 Lieder verschiedener Dichter. Roth cartonnirt	1	10

[100] Verlag von
J. Rieter-Biedermann
in Leipzig und Winterthur.

Heinrich von Herzogenberg.

Op. 1. **Sechs Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Der Baronin Elisa Ransonnet gewidmet.) 20 Ngr.
Nr. 1. Die Wasserrose: »Die stille Wasserrose steigt aus dem blauen See«, von Em. Geibel.
- 2. O lüge nicht: »Ein schöner Stern geht auf in meiner Nacht«, von H. Heine.
- 3. Der verzweifelte Liebhaber: »Studiren will nichts bringen«, von J. v. Eichendorff.
- 4. Stumme Liebe: »Liesse doch ein hold Geschick«, von N. Lenau.
- 5. Die blauen Augen: »Mit deinen blauen Augen siehst du mich lieblich an«, von H. Heine.
- 6. Im Grünen: »Im Wald im hellen Sonnenschein«, von Em. Geibel.

Op. 2. **Der verirrte Jäger**: »Ich hab' geseh'n ein Hirschlein schlank«, Ballade von J. v. Eichendorff, für eine tiefe Stimme mit Begleitung des Pianoforte. (Der Gräfin Resi Fünfkirchen gewidmet.) 7½ Ngr.

[101] **Die Musikalienhandlung von**
Robert Seitz in Leipzig
Petersstrasse Nr. 14
empfiehlt sich zur Besorgung von Musikalien etc. unter den billigsten Bedingungen.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 17. Juni 1868. **Nr. 25.** III. Jahrgang.

Inhalt: Carl Reinecke's Oper »König Manfred« (Fortsetzung). — Recensionen (Kammermusik. Studienwerke für Gesang). — Berichte aus Wien und Leipzig. — Feuilleton (Kurze Nachrichten). — Anzeiger.

Carl Reinecke's Oper „König Manfred"

auf dem Leipziger Stadttheater zum ersten Mal aufgeführt am 24. Mai 1868.

(Clavierauszug [Pr. 8 Thlr.] und Textbuch im Verlag von Breitkopf und Härtel.)

(Fortsetzung.)

Reinecke's Musik hat uns von der Bühne herab nicht so sehr imponirt als bei nachheriger Durcharbeitung des Clavierauszugs interessirt, ja vielfach gefesselt. Wenn jener Eindruck im Theater nicht an uns selbst, oder an der Einwirkung des im Vorigen geschilderten Textbuchs, oder an ungenügender Ausführung durch die Solosänger lag, so glauben wir zu schliessen, dass ihr Werth weniger in der dramatischen Schlagfertigkeit und einem kräftigen melodisch-rhythmischen Zug liegt, als in der Feinheit der Harmonik, im Fleiss der ganzen Arbeit, in dem Feingefühl, womit alle Einzelheiten wohlbedacht ausgeführt sind. Nur dass damit eben die Hauptsache noch nicht gethan ist. Eine grosse Oper in fünf Acten erfordert vor Allem eine plastische Form, aus welcher gewisse Hauptpartien prägnant und energisch heraustreten. Der grösste Fleiss im Einzelnen vermag nicht den Mangel solcher kräftig hervorspringenden Partien zu ersetzen. Dazu kommt, dass Reinecke's Muse den grob-sinnlichen, leidenschaftlich-dämonischen Ton nicht hergiebt, den Figuren wie Manfred und Ghismonde, und Scenen, wie die aus solchem Verhältniss hervorgehenden, verlangen. Dazu gehört eine Tristan und Isolde-Musik, oder Meyerbeer-Verdisch gepfeffertes Raffinement, welche Reinecke glücklicher Weise nicht eigen sind — ebendarum sollte er aber auch solche Stoffe meiden.

Dennoch müssen wir nochmals betonen, dass die Oper viel musikalisch Fesselndes enthält, und wir glauben, dass kein Musikfreund, der sich einigermaassen in den Clavierauszug vertieft, sich dieses Eindrucks wird erwehren können; wir wünschten immer nur andere Personen und andere, wenn auch analoge Situationen zu dieser Musik. Dieser Manfred und diese Ghismonde erscheinen in Reinecke's Musik weit weniger schlimm als sie in der That sind, ihre Sinnlichkeit ist auffallend gemildert und gemässigt, man könnte ohne Gefahr Figuren ganz edler Art dieser Musik unterlegen, wobei sie ungemein gewinnen würde, weil man keine störende Differenz mehr empfände. Damit ist freilich der Stab über die Oper als solche gebrochen, aber die Musik bleibt an sich deshalb nicht minder reizend und feinsinnig. Ja, wenn wir den letzten Act betrachten, so möchten wir sagen, Reinecke besitze den wahrhaft edel-tragischen Ton und müsse an einem andern Stoff eine weit gelungenere Oper aufzubauen im Stande sein, an einem Stoff, wo die Hauptpersonen unsere Theilnahme wirklich in Anspruch nehmen können, wie z. B. Leonore und Florestan im »Fidelio«, oder wo doch die Charaktere sich scharf scheiden in edle und von Leidenschaft getriebene.

Reinecke's Opernstil ist im Ganzen als ein eklektischer zu bezeichnen. Von der alten Opernform in abgeschlossenen Einzelstücken ist fast ganz abgesehen; wo sich jedoch besondere und unausweichliche Gelegenheit bietet, ist die Liedform angewendet; von langen etwa gar dreitheiligen Arien ist selbstverständlich keine Rede; die Musik schliesst sich den dramatischen Vorgängen an, ohne selbst allzu breit zu werden oder jene fühlbar aufzuhalten; und doch hat sie auch wieder selbständige Form genug, um musikalisch zu wirken, da durch Wiederholungen derselben Motive oder consequente Durchführung solcher die Musik vor dem Auseinanderfallen geschützt ist. Eine ungewöhnliche Biegsamkeit des musikalischen Ausdrucks gestattet dem Componisten dem Detail gerecht zu werden, ohne darüber den Faden des Ganzen zu verlieren; er weiss die nöthigen Modificationen durch modulatorische Mittel, durch Veränderung der Bewegung, durch instrumentale Behandlung herbeizuführen, ohne, wie man auf anderm Gebiet zu sagen pflegt, vom Hundertsten in's Tausendste zu gerathen. Eine tüchtige Technik des Satzes gestattet ihm, in den Ensembles Stimmen übereinander aufzubauen, die sich hinreichend selbständig bewegen und doch auf dem allgemeinen Grund des Situations-Tons bleiben. Und in diesen Eigenschaften liegt etwas Meisterhaftes, das wir

Digitized by Google

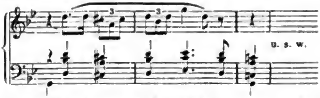
mit Vergnügen und Befriedigung umsomehr anerkennen müssen, als die modernen Opern häufig gerade darin ihre Hauptschwäche offenbaren. Jene Biegsamkeit des Ausdrucks ist nur, wie uns scheint, zuweilen in zu grossem Maass angewendet zum Nachtheil einer energisch-einheitlichen melodischen Strömung. Die Melodien Reinecke's beginnen oft ganz interessant, aber sie verlaufen nicht so wie man zu erwarten sich berechtigt glaubt, es ist als fürchte sich der Componist sie einmal in vollem ungetrübtem Zug austönen zu lassen, als ob darin eine Trivialität gefunden werden könnte, und doch verlieren sie oft gerade dadurch an Werth und Wirkung. Die Oper ist in fünf Acte, jeder Act in Scenen eingetheilt, deren der erste fünf (in 9 meist in einander übergehenden Nummern), der zweite acht (in 9 Nummern), der dritte drei (in 4 Nummern), der vierte acht (in 7 Nummern), der letzte fünf (in 9 Nummern) enthält. Daneben sind noch die Ouvertüre und zwei Entr'acts (zum 4. und 5. Act) zu erwähnen. Das Wort »Scene« ist aber nicht so zu verstehen, als bilde der Schluss einer solchen einen musikalischen Schluss; sondern auch die Scenen gehen häufig in einander über, woraus man sieht, dass das moderne Opernprincip des »dramatischen Fortgangs« entschieden angenommen ist. Dagegen ist kaum etwas einzuwenden, da die Musik sich dennoch in den lyrischen Momenten auf sich selbst concentrirt, und nur die Uebergänge vermittelt sind, die scharfe Sonderung vermieden ist.

Auch jenes Weber-Wagner'sche Princip bestimmter wiederkehrender Motive ist angenommen, doch nicht in so materieller Weise, dass, so oft eine bestimmte Person auftritt, auch ihre Hauptmelodie wie ihr Schatten mitgeht, sondern diese Motive kehren zurück, wenn dieselbe Situation oder dieselbe Empfindung wiederkehrt, daher auch diese Wiederholungen hier weit sinniger und geistiger erscheinen. Manchmal ist es dem Componisten durch die Biegsamkeit seiner Gestaltungskraft gelungen, solche Anspielungen besonders wirksam anzubringen, wovon weiter unten bestimmte Beispiele angeführt sein werden.

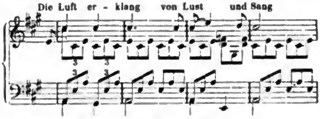
Nach diesen allgemeinen Bemerkungen, die uns zur Charakterisirung der Oper im Ganzen nöthig schienen, müssen wir nun noch das Einzelne betrachten, damit nicht blos in Bausch und Bogen geurtheilt, sondern der Leser in Stand gesetzt werde nachzusehen, in wie weit jene allgemeinen Bemerkungen auf bestimmte Partien der Oper passen oder nicht passen.

Die Oper beginnt mit einer förmlichen Ouvertüre, die sehr wirksam gebaut und instrumentirt ist, aber vielleicht in Anbetracht der Länge der Oper etwas knapper gefasst werden konnte. Auszusetzen haben wir, dass sie sieghaft triumphirend schliesst, da doch der tragische Ausgang anzudeuten war. Freilich ist es das Versöhnungsmotiv zwischen Manfred und Helene (nebst dem Verschwörungs- und Huldigungsmotiv der Verbannten an Anjou), das hier den Sieg erringt; allein Manfred büsst seine Schuld mit dem Tod, und Helene stirbt unschuldig, somit wiegt doch das Tragische im Stoff vor, und wenn die Ouvertüre als selbständiges Musikstück vorbildlich die Oper selbst repräsentiren sollte, so musste auch sie düster oder weich schliessen, wozu jenes Versöhnungsmotiv immerhin benutzt werden konnte.

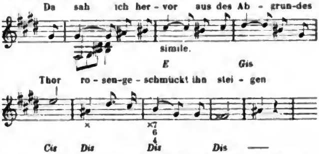
Die erste Scene des ersten Acts bringt einen Chor der Fischer in zwei Strophen, wobei die Feinheit nicht zu übersehen ist, welche in der Uebersetzung des Hauptmotivs von Dur nach Moll liegt; der Refrain dagegen mit seiner übermässigen Quarte in der Melodie hat etwas Süssliches an sich. In der zweiten Scene ist bemerkenswerth die Durchführung des Triolenmotivs:



zu dem Terzengesang der Verbannten u. s. w., welches recht charakteristisch und mit viel Feinheit geschieht. Die Erzählung Ghismonde's in der dritten Scene ist voll von interessanten Harmoniefolgen, die die verhaltene Gluth der Nonne gut ausdrücken, merkwürdig auch das Hineinspielen des spätern Bachantenzugmotivs, wobei die Moll-Durtonart, oder kleine None der Dominante in A-dur, ihre Schuldigkeit thut und recht schaurig klingt:



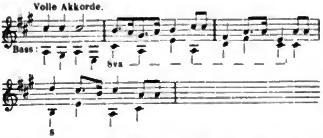
Das bewegte Hauptmotiv (*Allegro agitato*):



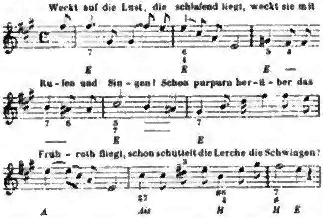
scheint uns weniger originell, ist aber gut durchgeführt. Die folgende Partie ruht musikalisch vorzugsweise auf dem Bachantenzugmotiv, das wie von ferne vernommen wird und sich dann immer mehr ausbreitet. Wir finden aber, dass das bereits in seinem Anfang aus der Vision der Ghismonde vernommene Motiv hier etwas abgeschwächt erscheint, anstatt dass es sich hinreissend und sinnebethörend gestaltete; es ist eben ein Marsch geworden wie man dergleichen schon vielfach gehört hat; das musste der Componist aber in Rücksicht auf den breiten Raum,

Digitized by Google

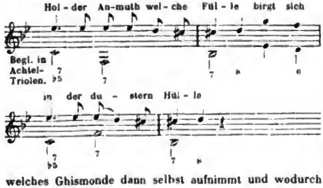
den die Melodie einzunehmen hat, vermeiden. Man urtheile selbst:



Ebenso ist das Lied Manfred's (Nr. 7) von zu wenig dämonischer Kraft, es überzeugt uns nicht, dass der König wirklich so grossen Werth auf seine Orgien legt, um deshalb Krone und Frieden mit seinem Volk auf's Spiel zu setzen; vielmehr klingt es ganz gemüthlich und gutmüthig, man könnte einen Ständchen-Text unterlegen, ohne dass dadurch eine Divergenz entstünde:

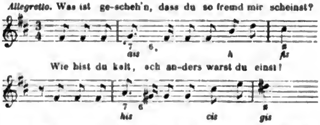


Schön und sinnig ist dann wieder die Musik, als Ghismonde dem König entgegentritt und ihn vollständig erkennt, wie sie ihn im Traum gesehen; dieselben Töne treffen unser Ohr, die bei der Erzählung jenes Traums gehört wurden, wo die weichen chromatischen Uebergänge, von entsprechenden Klangfarben getragen, von vorzüglicher Wirkung sind. Hierauf ertönt auch, beim Anblick der entschleierten Ghismonde, Manfred's schon in der Ouvertüre vielfach verwendetes Motiv:

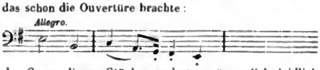


welches Ghismonde dann selbst aufnimmt und wodurch eine Uebereinstimmung der Seelen zu Tage tritt, die nur mehr Adel und wirkliche Empfindung als sinnliche Gluth verräth. Zum Schluss des Acts nimmt der Chor, bald mit Manfred's Lied, bald mit dem Bachanten-Motiv, breiten Raum ein. Wären dieselben von wirklich dämonischer Kraft, so müsste dieses Finale sich sehr grossartig gestalten; bei der Weichheit derselben aber erscheint der Widerspruch zwischen des Königs Treiben und der Strenge des Cardinals nicht scharf, also nicht dramatisch genug.

Im zweiten Act ist vorerst die Scene zwischen Manfred, dem Pagen (der aber hier stumme Person ist) und Eckart in ein einheitliches Musikstück (H-moll *Allegro molto* $^{6}/_{4}$) zusammengefasst, in welchem die verschiedenen Motive Manfred's Leidenschaft und die ihm drohenden Gefahren andeuten. Erst bei den Worten Eckart's »Es gilt, die Krone dir zu entreissen« springt der Satz in Recitativ um. So tüchtig musikalisch jener Satz gebaut ist, und so tragisch Alles klingt, wir meinen doch, dass die geschlossene musikalische Form hier weder der dramatischen Situation selbst, noch dem Verständniss seitens der Zuhörer günstig ist; ein rasch ablaufendes Recitativ würde auch bessern Raum verschafft haben für H e l e n e, die nun zum ersten Mal erscheint und deren Empfindungen für Musik einen dankbaren Stoff abgegeben haben würden. Dadurch, dass sie gleich beim ersten Auftreten mit Manfred in ein Zwiegespräch (Duettino Nr. 11) verwickelt ist, entgeht dem Tondichter die Gelegenheit, die Figur scharf zu zeichnen und sie unserm Interesse musikalisch nahe zu bringen. Wenigstens im Theater machte uns Helene nicht den Eindruck der still Leidenden, in der Hast des Hin- und Herredens ging der Eindruck verloren. Im Clavierauszug gewann dann allerdings ihr Motiv:



unsere Sympathie; allein wenn das moderne Opernprincip den »Monolog« verschmäht, so finden wir darin keinen Vortheil für die Gestaltung des Ganzen einer Oper. — Die Scene zwischen dem Cardinal und den Verbannten u. s. w. ist von vornherein nicht sonderlich geeignet für musikalische Entwicklung, doch bemerken wir, dass das Motiv, das schon die Ouvertüre brachte:

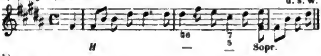


das Ganze dieses Stücks wenigstens äusserlich leidlich zusammenhält. Auch das Duett Nr. 15 zwischen Manfred und Eckart (A-moll $^{4}/_{4}$) ist durch ein Motiv verbunden, wodurch es den Schein eines Musikstücks erhält. Von der siebenten Scene an treten nun die beiden Hauptpersonen mehr in den Vordergrund. Manfred singt an Ghismonde ein Lied (Nr. 17, Es-dur $^{3}/_{4}$ *Andante*), dem ein süss-ein-

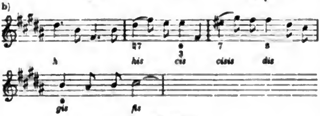
Digitized by Google

schmeichelndes Wesen nicht abzusprechen ist und welches den über seiner Liebeswerbung alles Andere vergessenden König gut genug charakterisirt. Nachdem in der achten Scene zuerst der Ueberfall und das Waffengetöse rasch erledigt ist, folgt dann das Hauptstück des Acts, auf welches Alles hindrängt: das ungestörte Zusammentreffen Manfred's und Ghismondens. Der Componist hat dieses Duett in der »heissen Tonart« H-moll gesetzt. Die Anfangsfigur der Hauptmelodie erinnert ein wenig an die entsprechende des grossen Duetts aus Fidelio, was für uns bei so ganz entgegengesetzten Charakteren fast etwas Verletzendes hat. Der Ton des Ganzen ist übrigens leidenschaftlich: Bewegung, Harmonien, Stimmführung u. s. w. stimmen in diesem Ton zusammen. Aber es ist eine Leidenschaft, bei welcher nicht eine Nonne ihr Gelübde bricht und wobei ein König nicht seine Krone riskirt, es fehlt uns der Ausdruck der dämonischen Gewalt, die über Gewissen und Verstand der Beiden die Uebermacht hat. Ausserdem scheint uns der Componist darin gefehlt zu haben, dass er den modulatorischen Bau diesmal zu leicht nahm. Der Satz kehrt nach mancherlei kleinen Abbeugungen immer nach H-dur zurück, anstatt einmal in höher liegende Tonarten entschieden überzugehen, berührt er nur tiefere, wie A-dur und G-dur, dadurch geht der Aufschwung verloren; wahrscheinlich ist dies ein Grund, warum dieses Duett in der Aufführung die wir hörten, wenig Eindruck machte (allerdings war die Sängerin auch nicht ganz bei voller Kraft). Die beiden Hauptmotive mögen hier stehen, damit die Leser selbst urtheilen, ob eine dämonisch-sinnliche Liebe, wie die hier zu zeichnende, durch dieselben treffend betont ist:

a) (*Allegro.*) Tenor. u. s. w.



b)



(Schluss folgt.)

Recensionen.

Kammermusik.

Friedrich Kiel, Variationen über ein schwedisches Volkslied für Clavier und Violine. Op. 37. Berlin und Posen, Ed. Bote und G. Bock.

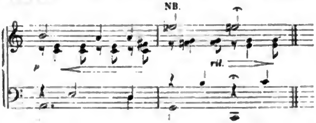
Emil Stockhausen, Phantasiestücke für Pianoforte und Violine. Op. 2. Heft I und II. Leipzig, E. W. Fritzsch.

* Friedr. Kiel hat zur Bearbeitung ein einfaches Volkslied von 16 Takten, aus einer einzigen erweiterten Periode bestehend, gewählt. Der elegische Charakter des Lieds (die Tonart ist Fis-moll und das Tempo *Andante sostenuto*) wird durch die Behandlung, welche es als Thema erfährt, noch verstärkt; langgezogene Geigentöne in den tiefsten Lagen, schwere Bassklänge des Claviers und eine fortlaufende Verbindung der Cantilene mit der untern Sexte oder Octave verleihen ihm ein fast düsteres, gedrücktes Gepräge. Verfolgen wir Zug um Zug die musikalischen Gebilde, welche der Componist aus dieser Grundidee entwickelt. Wir sind bei einem Meister wie Kiel gewiss, Interessantes in Menge zu finden, mögen wir uns mit dem allgemeinen Resultate einverstanden oder nicht einverstanden erklären.

Die erste Variation erscheint um einen Ton heller als das Thema; die Geige trägt die Melodie in eine höhere Region; das Clavier behält sie in ursprünglicher Lage und in gewichtigen $\frac{6}{4}$-Accorden. Die Oberstimme des Claviers und die Geige gerathen durch eine einfache Verschiebung um ein Viertel in einen regelrechten Canon in der Octave, der nur zuletzt sich freier gestaltet. In der zweiten Variation bringt der Bass des Claviers das Thema in Octaven in der tiefsten Lage, die Violine schweigt; die rechte Hand des Clavierspielers hat zwei bewegliche, selbständige, sich meistens ablösende Begleitungsstimmen auszuführen. Der Gegensatz zwischen Thema und Begleitung ist in Bezug auf Tonhöhe und Klangfarbe scharf und durchaus unvermittelt. In der dritten Variation ist die ursprüngliche Melodie verlassen und nur der harmonische Bau beibehalten. Das Tempo ist gesteigert, dem Clavier sind scharfe Schläge, der Geige bewegliche und doch rhythmisch sehr entschieden gegliederte, man möchte fast sagen eigenwillige Figuren zugetheilt. Diese Beweglichkeit überträgt sich in der vierten Variation auf das Clavier, das in Sextenfiguren und *pp* die neue Cantilene der Geige sehr gefällig umspielt und zuletzt in frischer Steigerung im *ff* ausläuft. Variation V kehrt in das erste Tempo zurück und bringt das schwedische Lied mit geringen Veränderungen und anderer harmonischer Unterlage. Vier selbständige Stimmen bilden den Gegensatz zur Cantilene und vereinigen sich zu einem sanften, aber höchst klagenden Ausdruck. Der Charakter der Einheit ist trotz der reichen Polyphonie vortrefflich gewahrt. Frisch, kräftig, in selbständiger melodischer Gestaltung tritt die VI Variation auf, doch dringt die Neigung zu Moll-Modulationen trotz des vorgezeichneten Fis-dur immer wieder durch. Das Clavier herrscht allein, die Stimmführung ist fast ganz polyphon. Variation VII hat trotz des etwas schnellern Tempos in der Fis dur-Tonart einen sanftern Charakter und durchaus canonische Neigungen. Eine freundliche Begleitungsfigur im Discant bildet den Gegensatz zu einem Canon in der Sexte (wieder aus dem Thema selbst durch Verschiebung um ein Viertel entstanden), welchen Clavier und Geige fast bis zum Schluss durchführen. Es-moll und die Bezeichnung *Maestoso* verleihen der VIII. Variation in Verbindung mit scharfen Accenten und vollen Accorden einen prächtig energischen Charakter. Sie leitet durch eine Modulation nach Fis-dur und durch ein *decrescendo* zur folgenden Variation über. Variation IX ist ein dreistimmiger Canon in der Octav bei etwas bewegterm Tempo. Das Thema hat in Wahrheit eine beneidenswerthe Anlage, sich canonisch behandeln zu lassen! Variation X tritt *poco lento, pp* und in Fis-moll auf. Die Geige bringt die Nachahmung einer sehr freundlichen Clavierfigur, welche selbständig auf den Harmonien des Themas aufgebaut ist. Variation XI erscheint im $^{2}/_{4}$-Takt, statt des frühern $^{3}/_{4}$-Takts und zugleich *Allegretto, poco agitato*. Die Geige bringt hier eine neue Cantilene, zu welcher sich das Clavier begleitend verhält. In Variation XII ist das Verhältniss bei gleicher Taktart umgekehrt. Der Tenor des Claviers hat eine neue, sehr ansprechende Melodie, der Discant und die Geige füllen durch aufgelöste Accorde und *pizzicato*, der Bass nur mit Grundtönen. Die Cantilene der XI. Variation ist in der XIII. durch

stetes Nachschlagen (Syncopen) verändert und durch schnelles Tempo und vollere Begleitung zu lebhafterm Ausdruck gebracht. Variation XIV ist eigentlich nur die Steigerung ihrer Vorgängerin. Nachdem hier die Kraft ihren Culminationspunkt erreicht hat, kehrt in der XV. Variation noch einmal der eigentliche Charakter des Themas wieder. In H-moll tritt das Lied wiederum als zweistimmiger Canon in der Octav auf mit einer selbständigen Füllstimme des Basses und einer kurzen Ueberleitung nach Fis-dur am Schluss. Variation XVI bildet nur einen passenden Uebergang zum *Finale*. Durch schnelleres Tempo und etwas veränderten Rhythmus, verbunden mit entsprechender Harmonisirung, ist eine Verwandlung über das Thema gekommen, welche, in ähnlicher Weise früher angewandt, vielleicht von grossem Gewinn gewesen sein würde. Das *Finale* ist sehr lebhaft und lang. Es scheint, als hätten die Elemente der freien und leichten Bewegung, welche in den Variationen meist zurückgedrängt erscheinen, hier ihr Recht verlangt. Die Form ist die eines Rondo. Das erste Thema zeigt kurz abgebrochene Abschnitte, die durch eine lebhafte Begleitungsfigur verbunden werden und in rhythmischer Beziehung an den Anfang des Hauptthemas erinnern. Eine wirkliche Uebersetzung des schwedischen Volkslieds aus dem $^2/_4$-Takt in den $^3/_4$-Takt bildet das Nebenthema, welches zuerst in A-dur und bei der Wiederholung in Fis-moll und Fis-dur auftritt. Ein *più Presto* leitet zum Schluss des, wie wir noch bemerken wollen, durchweg im $^6/_{16}$-Takt geschriebenen lang gesponnenen Satzes. Ein Rückblick auf die gewonnenen Einzelheiten giebt den Beweis für gründlichste musikalische Bildung, für bedeutende Gewandtheit in der Handhabung aller schwierigeren und für die Herstellung eines wirklich einheitlichen Kunstwerks oft unentbehrlichen Formen. Ob aber die Anwendung der Fertigkeiten und Fähigkeiten, über welche der Componist gebietet, mit derjenigen Frische und Unabsichtlichkeit geschehen sei, welche den befriedigenden Eindruck auf den Hörer sichert, möchten wir bezweifeln. Nach öfterm Anhören wollte es uns scheinen, als ob die häufige und stets in ähnlicher Weise wiederkehrende Anwendung der canonischen Form, die vorwiegend ernste, ja schwere Behandlung des Themas unabweislich eine gewisse düstere Einseitigkeit zur Folge haben müsse, die zwar durch das *Finale* in Vergessenheit gebracht, aber, weil es auch hier mehr Interessantes, als wirklich sinnlich Schönes zu hören giebt, nicht aufgewogen würde. Respect vor den Mitteln, welche der Künstler zu seinem Werk gebraucht hat! Aber möge es uns vergönnt sein, bald ein Werk von Kiel zu geniessen, welches uns Kunstmittel und Künstler über seine eigene Schönheit vollständig vergessen liesse!

Die Phantasiestücke von E. Stockhausen gehören zu jener grossen Menge moderner Werke, die unter einem unbestimmt oder auch sehr bedeutungsvoll klingenden Namen höchst ehrbare, längst gekannte und früher stets mit einem bestimmten Gattungsnamen genannte Formen verbergen. Wer sollte beim ersten Anblick so vieler Phantasien, Rêverien, Capriccios, Nocturnos, Romanzen, Balladen, Paraphrasen, Souvenirs oder gar blossen Moments nicht verzweifeln, sie alle unter ein Gesetz des künstlerischen Schaffens zu bringen? Und doch sind sie sämmtlich, oder doch wenigstens die bessern unter ihnen aus denselben Keimen entsprossen und tragen dieselben Entwicklungsmerkmale an sich, welche uns unsere Lehrer als Merkmale der »Lieder, Rondos, Variationen, Sonatinen« etc. bezeichnet haben. Der Name ist neu geworden und eine nicht immer glückliche Manier der äussern Behandlung, aber den innern Keim mit wirklich neuer Triebkraft zu versehen, dazu reicht die Kraft in den seltensten Fällen aus. E. Stockhausen hat in zwei Phantasiestücken die Rondoform und in dem dritten die Form des Sonatensatzes unverkennbar ausgeprägt. Wir möchten das erste Stück als das frischeste und gelungenste bezeichnen. Sinn für Wohlklang und Streben nach selbständiger und möglichst bedeutender Stimmführung ist überall erkennbar, doch reicht die schöpferische Kraft noch nicht bis zu durchweg klarer und wirklich eigenartiger Gestaltung. Während die Einleitung von angenehmer Weichheit und das Hauptthema von frischem graziösem Charakter ist, erscheint der Mittelsatz weniger bedeutend und modulatorisch gezwungen, doch wird dieser Eindruck durch den frisch gehaltenen Schluss auf günstige Weise verwischt. — Das zweite Stück haftet in der Erinnerung am wenigsten. Die Melodien sind nicht verständlich gegliedert, die Motive nicht hinreichend ausgeprägt. Welch ein Räthsel aber giebt uns der Componist in seiner »Sphinx« auf? Diesen Namen trägt in Folge einer Anmerkung der hierunter stehende Satz, welcher dreimal mit veränderter Modulation wiederkehrt:



Allerdings spricht er eine musikalische Frage sehr deutlich aus, — aber ist sie so schwer zu beantworten? Findet sie nicht überall und so auch am Ende des Stücks, wo sie sich nach E wendet, eine unmittelbare Erwiederung in dem Beginn des dritten Phantasiestücks? Wir vermögen beim besten Willen in dieser musikalischen Phrase nichts unheimlich Sphinxartiges zu entdecken und auch keine Berechtigung, mit dem Verständniss des Spielers ein Spiel zu treiben! Dagegen sind wir nicht wenig neugierig zu erfahren, auf welche Weise sich das *Es* im zweiten Takt erklären lässt, und warum nicht durch die übermässige Quinte von *G*, durch *Dis* ersetzt wird, ein Ton, den jeder musikalische Hörer von selbst annehmen und jeder Geiger spielen wird. — In dem dritten Phantasiestück überwiegt das Frische des ersten Themas und das Gesangreiche des zweiten bedeutend das Interesse, welches der Durchführungssatz einzuschliessen vermag, die Achillesferse für jeden angehenden Componisten. Doch auch an ihm können wir die Bemerkung wiederholen, dass jedwedes unedle Mittel zur Erreichung des Zwecks verschmäht ist und eine gewisse feinere Empfindung für Wohlklang und Melodienbildung überall zu Tage tritt.

Studienwerke für Gesang.

L. Rocke, Grossherzogl. badisch. Hofopernsänger, Der Selbstunterricht im Gesang. Eine Abhandlung in 19 Briefen nebst Beispielen. Allen Gesangvereinen Deutschlands gewidmet. Heidelberg, Fr. Bassermann.

* Der für jeden Kundigen des Gesangs auffällige Titel des vorstehenden Werks findet seine Erklärung und Ergänzung vollständig in der kurzen Einleitung. Das Bedenkliche, was in dem Wort »Selbstunterricht« liegt, schwindet nicht nur, wenn man die Einleitung gelesen, es steigert sich auch das Interesse an dem Werk selbst von Brief zu Brief, und wenn wir gestehen, dass wir das Werk anfänglich nicht ohne ein wenig Misstrauen in die Hand genommen, dasselbe indess sich bald verlor und einer gewissen Freude Platz machte, so möge dies Geständniss von vornherein als Empfehlung des in der That schätzbaren Werks dienen. Der Verfasser wehrt sich ausdrücklich dagegen, nicht »um einem längst gefühlten Bedürfniss abzuhelfen« seine Abhandlung geschrieben zu haben, denn das deutsche singende Publicum besässe ja bereits eine beträcht-

Digitized by Google

liche Anzahl theilweise vortrefflicher Gesangschulen, Anleitungen, Uebungen u. s. w., sondern nur um seinerseits zur Klärung der in jenen enthaltenen und sich entgegenstehenden Meinungen und Behauptungen ein Scherflein beizusteuern, seine Erfahrungen auf diesem Gebiet den Gesangsfreunden vorzutragen, habe ihn zur Herausgabe des Buchs veranlasst. Dabei hat ihm der Zweck vorgeschwebt, denjenigen, welche weder Zeit, Gelegenheit, noch Geldmittel besitzen, um bei einem bewährten Lehrer Unterricht zu nehmen, eine Anleitung zum Selbstunterricht zu bieten, soweit ein solcher eben möglich ist; auch will er nicht das eigentlich Aesthetische der Kunst — also das Hauptziel des Sängers — behandeln, sondern sich nur mit den »mechanischen Ausführungen« beschäftigen. Diesen Zweck hat der sach- und fachkundige Verfasser in den 19 Briefen durch eine äusserst klare und verständliche Darstellung und Gründlichkeit vollkommen erreicht, und da der Stoff selbst von einem Sänger behandelt wird, da dieser sich bemüht, in populärer Sprache, ohne jegliche leere Phrase und unnützes, hochtrabendes Wortgeplänkel direct auf sein Ziel loszusteuern, so findet das von ihm sich gedachte Publicum, die Schaar der deutschen Sänger, eine um so gründlichere Belehrung und Aufklärung, als gerade bei diesen in vielleicht noch grösserer Ausdehnung als der geehrte Herr Verfasser sich gedacht, recht oft herzlich wenig davon angetroffen wird. Es ist selbstverständlich, dass sich der wirkliche Selbstunterricht, wenn auch bei noch so genauer Befolgung der in den Briefen enthaltenen goldenen Regeln und sehr praktischen Uebungen, nicht so leicht bewerkstelligen lassen wird, als wenn dies unter Aufsicht eines schon mehr Erfahrenen geschieht, denn der sich selbst Unterrichtende wird auch unter den besten Voraussetzungen sich vieles Verkehrte aneignen, was er später wieder gut zu machen hat. Wir möchten daher auf den sogenannten »Selbstunterricht« nicht das Hauptgewicht legen, sondern des Verfassers gesammelte Erfahrungen, Winke und Belehrungen vor allem denjenigen empfehlen, die als Dirigenten an der Spitze der Männergesangvereine stehen, selbst Gesanglehrer an Gymnasien, Realschulen, Seminarien dürften Nutzen daraus ziehen, sobald diese nach dem Werk genau verfahren, die gegebenen Rathschläge beachten, die Regeln anwenden und die Uebungen, namentlich was Tonansatz, Tonanschlag, Tonbildung wie Singefertigkeit anbetrifft, ausführen lassen. Die Singenden fehlen ja nur aus Unkenntniss und Unvermögen, den Dirigenten, in kleinen Städten und auf dem Lande selten gebildete Gesanglehrer, liegt doch die Pflicht ob, dafür zu sorgen, den Anforderungen einigermaassen zu genügen, welche die Kunst des Gesangs unter allen Umständen an jeden Verein stellen muss. Für solche Dirigenten oder Gesanglehrer wird das Buch von ausserordentlichem Nutzen sein. Was nun den Inhalt der 19 Briefe anbetrifft, so ergiebt sich derselbe in Kurzem als folgender: Da der Verfasser von dem Elementaren nichts voraussetzt, beginnt er natürlich auch mit der nothwendigen, unerlässlichen, guten körperlichen Haltung eines Sängers, der auch zweckmässige Rathschläge in Bezug auf Kleidung etc. beigefügt sind. Dann folgt eine Abhandlung über das Athmen, und es wird der Satz: »Die Hauptaufgabe ist und bleibt, recht viel Luft ohne Hast und Geräusch einzuziehen und dieselbe zum Zweck der Tonbildung sparsam zu verwerthen«, näher beleuchtet und weiter ausgeführt. Hierauf wird die Eintheilung der Stimmen, Umfang, Register und Wechsel besprochen, und nachdem in zwei Briefen der Tonansatz und Tonanschlag auseinandergesetzt und sehr deutlich behandelt sind, folgen wiederum in zwei Briefen die Vocalisationen auf a, o, ö, e und auf i, ü und u; damit nehmen denn auch die Notenbeispiele ihren Anfang, die in den spätern Briefen je nach Bedürfniss mehr oder weniger zahlreich beigegeben sind. Nach mancherlei nützlichen Bemerkungen geht der Verfasser zu dem offenen und gedeckten Ansatz über, ferner zu den Doppellauten und Consonanten, giebt alsdann, da die praktischen Uebungen jetzt dringend gefordert werden, wohl zu beachtende Regeln über Zeit und Dauer des Singens, daran schliesst sich Einiges über Solmisation und die Grundlage der Geläufigkeit, die Verbindung zweier Töne. Die Beispiele, praktisch, sehr zweckmässig und zweckdienlich gefasst, gehen nun weiter zu 3—8 Tönen, dehnen sich dann noch weiter aus und werden rhythmisch, wie auch die verschiedenen Intervalle berücksichtigend, grösser und complicirter. In den nächsten Briefen ist das Portamento, selbst das Staccato behandelt (man sieht, der Verfasser wird so umfassend wie möglich), ferner das Falset mit gründlicher Anweisung; dem Crescendo, Decrescendo und der Molltonart, dem Triller und Läufer, den Vor- und Nachschlägen, Mordenten u. s. w. sind besondere Briefe gewidmet. Der Schlussbrief enthält dann noch einige Gesundheitslehren, welche ebenfalls Beachtung verdienen. Ein solcher reicher Inhalt spricht für sich selbst, und geht derselbe, wie im vorliegenden Fall, in klarer und verständiger Weise von einem praktischen und was für uns besonders wichtig, auch von einem denkenden und für seine Kunst begeisterten Sänger selbst aus, der aus dem reichen Schatz seiner Erfahrungen hier die gesammelten Resultate zum Besten angehender Sänger veröffentlicht, so kann ein solches Werk nicht genug empfohlen werden

Albert Hahn, Vorbereitende Gesangsübungen. Bielefeld, Sulzer.

Der Verfasser giebt in einem 15 Seiten enthaltenden Hefte eine Reihe täglicher Studien, welche durchaus nicht Anspruch auf Neuheit machen können, da diese oder doch ganz ähnliche in jeder guten Gesangschule vorkommen; sie erstrecken sich über Tonbildungs-, Selbstlauter-, Register-, Ansatz-, Mitlauter-, getragene und Geläufigkeits-Uebungen. Es ist also ein Hülfsbüchlein in der Hand von Schülern, die einen guten Lehrer zur Seite haben. Zum Selbstunterricht sind die Studien nicht geschrieben, sondern nur als erste Elemente des deutschen Gesangs, dem Lehrer eine kleine Erleichterung bietend, falls der Schüler nicht im Besitz einer Gesangschule sein sollte. Auskunft soll sich der Schüler beim Lehrer holen. Musikalisch zu interessiren machen sie keinen Anspruch, sondern sind nur geschrieben, um, wie der Verfasser sagt, im strengsten Sinn dem Schüler nur correcte Elemente beizubringen. Dahin ist auch der beigegebene Anhang zu verstehen, welcher wahrscheinlich dazu dienen soll, über Tonarten, Schlüssel, Werth der Noten bei einem schwerlernigen Schüler das Memoriren zu erleichtern. Die am Schluss hinzugefügten Nachträge zu einigen Seiten lassen leicht schliessen, dass der Verfasser bereits bei Abgabe des Manuscripts das Gefühl einer unfertigen Arbeit gehabt haben mag.

Berichte.

Wien. × Im Hofoperntheater haben mit 1. Juni die Ferien begonnen, welche von mehreren hervorragenderen Sängern und Sängerinnen, wie z. B. von Beck, Frau Dustmann und Wilt, zu Gastspielen benutzt werden, während der Tenor Walter, schon seit längerer Zeit zu gleichem Zweck abwesend, wieder nach Wien zurückgekehrt ist. So behauptete denn Herr Gunz nach Sontheim's Abreise das Feld und erfreute sich als Romeo in Gounod's »Romeo und Julie« eines ehrenvollen und als Postillon von Lonjumeau eines ausgezeichneten Erfolgs. In ersterer Oper sang Fräul. Ehnn an Stelle des Fräul. Murska zum ersten Mal die Partie der Julie, und wenn Letztere in den Bravourstücken der Oper ihr darin hervorragendes Talent erglänzen liess, war ihr dagegen Frl. Ehnn an Tiefe der Auffassung und Wahrheit des musikalischen Ausdrucks entschieden überlegen. Die Gounod'sche Oper erschien übrigens — abgesehen von der Rolle des Mercuzio, in welcher Bignio ganz vortrefflich wirkt, fast durchweg neu besetzt, indem an Stelle des Frl. Rabatiosky (Page) und Gisvele (Gertrud), Frl. Tellheim und Pastel, und an statt des Rokitansky (Lorenzo), Schmid (Capulet) und Prott (Tybalt) die Sänger Mayerhofer, Hrabanek und Zottmayr eintraten, allerdings nicht zum Vortheil der

Digitized by Google

Oper. — Auch die »Afrikanerin« hat in letzterer Zeit eine neue Besetzung der Titelrolle erfahren. Das fortan höheren Regionen zustrebende Frl. Benza wagte sich an die Partie der Selice, für welche ihre kräftige, umfangreiche Stimme wie geschaffen ist, und führte diese Rolle, wenn auch etwas stark realistisch, so doch in Gesang und Spiel mit anerkennenswerther Sicherheit und unter lebhaftem Beifall durch. An die lebenswarme tiefempfundene Leistung der Ehnn reicht allerdings jene der Benza im Ganzen nicht hinan, wenn sie auch dieselbe, was Kraft und Volubilität der Stimme anbelangt, thatsächlich überflügelt. — Das neue Operntheater, dessen Vollendung man mit Sehnsucht und Spannung entgegensieht, wird wohl kaum vor dem Frühjahr 1869 eröffnet werden. An der innern Ausschmückung wird fleissig gearbeitet, aber es ist eben noch sehr viel zu thun. — In der Hofcapelle wurde in diesen Tagen Schubert's grosse Messe in Es zum dritten Mal unter grossem Andrang von Musikfreunden aufgeführt und verfehlte auch diesmal nicht eines gewaltigen Eindrucks. — Bezüglich des Hellmesberger'schen Quartetts geht das Gerücht, dass dasselbe in der Auflösung begriffen sei. — Der Männergesangverein veranstaltet am 20. Juni sein erstes Sommerconcert in der »neuen Welt in Hietzing«. Die vom Kaiser Napoleon zur Erinnerung an Salzburg verliehene goldene Medaille wird laut Vereinsbeschluss keinen Platz an dem Banner finden, sondern einfach in dem Archiv aufbewahrt werden.

Leipzig. —*ff*— Unsere Oper hat durch die Gastrollen der Frau Peschka-Leutner (welche für uns gewonnen ist), sowie des Herrn Max Stägemann einen erfreulichen Aufschwung genommen. Erstere sang als Debüt die Constanze in Mozart's »Entführung« in wahrhaft mustergültiger Weise. Warmer, voller und in allen Lagen gleichmässig ansprechender Stimmklang, vortreffliche Coloratur, welche nie in einseitig virtuosenhafter, sondern in ächt künstlerischer Weise zur Geltung gebracht wird, sind nebst einem angemessenen, wenn auch nicht gerade tief bedeutsamen Spiel die Hauptvorzüge der genannten Dame, die auch bei ihrem weitern Auftreten als Lucia von Lammermoor, Leonore im Troubadour und als Regimentstochter in's beste Licht traten. Bei der Aufführung von Mozart's jugendfrischer Entführung waren die übrigen Partien in den Händen von Frl. Lehmann, sowie der Herren Hacker (Belmont), Rebling (Pedrillo) und Hertsch (Osmin), welche Alle nach Kräften zu dem meist recht erfreulichen Ensemble beitrugen. Auch die Aufführung des Don Juan, in welcher Herr Stägemann die Titelrolle in edler und maassvoller Weise musikalisch wie dramatisch wiedergab, legte Zeugniss ab von sorgfältigerer Vorbereitung, als wir sie letzter Zeit bei Opernaufführungen zu bemerken Gelegenheit hatten. Frl. Löwe als Donna Anna hatte bedeutende Momente, und ihre warme Hingabe an die grosse Aufgabe wirkte so günstig, als es bei manchen Mängeln ihrer gesanglichen Bildung möglich war. Die Damen Lehmann und Börs als Elvira und Zerline gaben ihr Bestes, ebenso Herr Hertsch als Gouverneur. Hoffentlich wird Frau Peschka-Leutner künftig die Partie der Elvira übernehmen, in welcher Rolle sie Hervorragendes leisten soll. Ungenügend, weil ganz ohne Humor, war Herr van Gulpen als Leporello, nachdem sich dieser unser neuer Bass-Buffo in zwei Lortzing'schen Opern in nicht unvortheilhafter Weise eingeführt hatte. Protestiren müssen wir gegen die scenische Einrichtung, dass das erste Finale durch Herablassen des Verwandlungsvorhangs zerrissen wird. Auch dass beim Erscheinen des Geistes sich die Scene mit Wolken umhüllt, zwischen denen der gedeckte Tisch sich seltsam genug ausnimmt, wollte uns wenig passend erscheinen. Ferner plaidiren wir für Wiedereinsetzung der Musik auf der Scene im ersten Finale. Die dreifache Tanzmusik wird durchaus unverständlich, wenn sie von einem Ort, nämlich vom Orchester, ausgeht, und man die Musikanten auf der Bühne nicht einmal sieht. Die Oper wurde zum ersten Mal statt des Dialogs mit den Original-Recitativen gegeben, welche den Sängern jedoch noch nicht ganz geläufig waren. Herr Stägemann ist ausserdem noch als Tell und Graf Luna im Troubadour aufgetreten. Vom nächsten September an ist in Frl. Frieb eine brauchbare Soubrette für die hiesige Oper gewonnen worden. Auch Herr Lehmann vom Stadttheater zu Cöln, ein Sänger mit guter Stimme und Schule, soll für erste Bariton-Partien engagirt sein.

Feuilleton.

Kurze Nachrichten.

Einem uns aus Basel zugekommenen Privat-Schreiben, worin auch von der Aufführung der »Faust-Scenen« die Rede ist, entnehmen wir in Bezug darauf Folgendes: »Der Chor leistete, was man von einem Chor von Dilettanten erwarten konnte, und Stockhausen soll sich ganz befriedigt und anerkennend ausgesprochen haben, die Specialproben der einzelnen Stimmen, die diesen Winter ein- und durchgeführt wurden, hatten ihre gute Wirkung nicht verfehlt. Die Soli liessen, natürlich mit Ausnahme Stockhausen's, Manches zu wünschen übrig, doch entledigten sie (Frl. Reiter, Frl. Strauss, Herr Eglinger und Herr Kern) sich ihrer Aufgabe in ziemlich zufriedenstellender Weise. — Ueber Stockhausen's Vortrag mag ich Nichts sagen: es kommt mir Alles viel zu doctrinär vor gegenüber solchen Leistungen. Stockhausen ist in meinen Augen einer von den sehr Wenigen, die man »Sänger« nennen kann. Viele mögen grosse Tenoristen oder Bassisten sein, aber »Sänger« — diesen Titel spare ich für ihn und seinesgleichen. Gedicht und Composition werden von ihm in ihrer Tiefe erfasst: es kam mir vor, durch die prachtvolle Aussprache kämen Schönheiten, die gar nicht in der Musik liegen, sondern in der Sprache der Dichtung, zu einer Geltung, an die Schumann gar nicht gedacht. Und neben all den einzelnen Detail-Ueberraschungen der Totaleindruck vollständigster geistiger Beherrschung der Aufgabe — es ist herrlich. — Den Schlusschor machte man in der zweiten (längern) Bearbeitung, ich könnte nicht sagen, dass Ihre seinerzeit gethane Aeusserung über dieselbe (im Gegensatz zur ersten Bearbeitung) durch den Erfolg widerlegt worden wäre. — In Summa war die Aufführung gelungen, das Werk hat Anklang gefunden.«

Cöln, 7. Juni. Wenige Musikfeste mögen von einer so grossen Anzahl bedeutender Tonkünstler besucht gewesen sein, als das diesjährige. Gar Manche verloren sich im Gedränge und man erfuhr erst später ihre Anwesenheit, und wenn wir eine Zusammenstellung versuchen, so thun wir es in der unangenehmen Ueberzeugung, dass sie sehr unvollständig bleiben wird. Von deutschen Hof-Capellmeistern waren erschienen: Taubert aus Berlin, Al. Schmitt aus Schwerin, Levy aus Karlsruhe; von den rheinischen Leitern: Breunung, Brambach, Tausch, Hasenclever, Krause, Schornstein, fehlte keiner. Die Musik-Directoren Reinthaler aus Bremen, Müller aus Frankfurt a. M., Reiter aus Basel schlossen sich denselben an. Die Componisten und Pianisten Bargiel, Brahms, Bruch, Hol aus Utrecht, L. Brassin und Kufferath aus Brüssel, Ehrlich aus Berlin, Otto Goldschmidt aus London, Soubre, der Director des Conservatoriums in Lüttich, die Dirigenten classisch-populärer Concerte Pasdeloup aus Paris und Samuel aus Brüssel, Ockley, Professor der Musik an der Universität in Edinburgh, Gregoire aus Antwerpen, Lamoureux aus Paris, Warnots und Schubert, Lehrer am Conservatorium in Brüssel, Fischer, Domcapellmeister in der belgischen Hauptstadt, J. Stockhausen, der Europa angehört, Asantschewski, ein russischer sehr talentvoller Componist, Van Baelen, Föckerer, Leroy, Smalt, Braun, Frederix (Herausgeber musikalischer Zeitschriften und Kritiker aus Holland, Belgien, Deutschland, Frankreich), alle folgten dem Verlauf der Proben und Aufführungen mit andauerndem Interesse. Auch einige der durch Stellung und Talent hervorragenden Kunstfreunde und Freundinnen aus der Fremde glauben wir nennen zu dürfen: Ihre kaiserl. Hoh. die Herzogin Peter v. Oldenburg und die Prinzessin von Wied, der Gouverneur von Mainz, Prinz Holstein, die Palastdame der Kronprinzessin Gräfin Pourtalès aus Berlin, unser Gesandter in Brüssel Herr v. Balan, die Freundin Mendelssohn's Frau Prof. Livia Frege aus Leipzig, Dr. Peschke ebendaher, talentvoller Componist, Baronesse Prisse aus Brüssel, treffliche Pianistin etc. etc. Es war eine seltene Vereinigung ausgezeichneter und enthusiastischer Menschen.

(Cöln. Zeitung.)

Rich. Wagner's »Meistersinger« kommen am 21., 25. und 28. d. M. in München zur Aufführung.

Leipzig. Das Conservatorium veranstaltete am 9. Juni in der Nicolaikirche eine öffentliche Prüfungsproduction im Orgelspiel, wobei folgende Compositionen durch die nebenbenannten Zöglinge des Instituts zur Ausführung kamen: Präludium und Fuge (C-dur) von S. Bach — Herr Carl Kiehlitz aus Bennungen. Sonate (D-moll) von Mendelssohn — Frl. Lida Pupke aus Gnesen. Präludium (E-moll) von S. Bach — Herr Alfred Kleinpaul aus Altona. Fuge (B-dur) von R. Schumann — Herr Heinrich Kleese aus Gleiwitz. Toccata und Fuge (D-moll) von S. Bach — Herr Louis Falk aus Chicago. Passacaglia von S. Bach — Herr Heinrich Gelhaar aus Steinau. Sonate (A-dur) von Mendelssohn — Herr Ernst Grosser aus Keilhau. Präludium und Fuge (A-moll) von S. Bach — Herr Oscar Hennig aus Waldenburg in Schlesien. Toccata (F-dur) von S. Bach — Herr Smith Penfield aus Rochester. — Die sechste Prüfung, am 12. Juni, galt der Composition, dem Solo- und Ensemble-Spiel. Als Componisten erschienen die Herren Hugo Willemsen aus Düsseldorf (mit einer Ouverture »Zum Meerweib«), Alfred Richter aus Leipzig (mit einer Sonate für Clavier und Violine), Heinrich Gelhaar aus Steinau (mit einem Streichquartett) und Edgar Munzinger aus Olten (mit einer Ouverture), — als Pianistin Frl. Ernestine von Fick aus Narva (mit Mendelssohn's G-moll-Concert). Endlich wurden zwei schon in einer frühern Prüfung vorgetragene Stücke für Violine von David von 26 Violin-Zöglingen unisono ausgeführt.

Digitized by Google

ANZEIGER.

[102] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Franz v. Holstein.

Op. 12. **Andante und Variationen** für Pianoforte. 22½ Ngr.

Op. 12. **Reiterlieder** aus August Becker's »Jung Friedel, der Spielmann« für eine tiefe Stimme. 25 Ngr.

Nr. 1. Auszug: »Blas, Trompeter, blas das Lied«.
- 2. Vom langen Jörg: »Der lange Jörg stand immer vorn«.
- 3. Lustiges Reiterleben: »Holiah, hei! welch' lustig' Reiterleben«.
- 4. Der Trompeter bei Mühlberg: »Bei Mühlberg hatten wir harten Stand«.
- 5. Das gefeite Hemd: »Am Christnachtabend sass mein jüngstes Schwesterlein«.

Op. 14. **Tannhäuser**: »Frau Venus, o lass mich gehn geschwinde«. Romanze von Herm. Lingg. Duett für Sopran und Bass. 17½ Ngr.

Op. 15. **Vierzehn Lieder** für zwei weibliche Stimmen. (Im Freien zu singen.) 2.

Heft I. Partitur 10 Ngr.

Nr. 1. »Und wär' ich ein Vög'lein«, von A. Becker.
- 2. Im Sonnenlicht: »Sonnenlicht, Sonnenschein fällt mir in's Herz hinein!« von A. Becker.
- 3. Sonntagslied: »Sonntag ist's, und hörbar kaum klingen ferne Glocken«, von A. Becker.
- 4. Liebesleid: »Ach Gott, wie hat es sich gewand't«, von A. Becker.
- 5. Lockung: »Ich hört' ein Vöglein singen«.
- 6. Der Gärtner: »Auf ihrem Leibrösslein so weiss wie der Schnee«, von E. Mörike.
- 7. Die Rheinischen Schiffsleut': »Wie ich bin am Rhein gegangen«, von A. Becker.
- 8. Abends am Strande: »Das Mondlicht glättet die Wogen«.

Heft II. Partitur 10 Ngr.

Nr. 9. »O wie freu'n wir uns«, von Hoffmann v. Fallersleben.
- 10. Mägdlein am Brunnen: »Mägdlein an dem Brunnen stehn«, von A. Becker.
- 11. Nixenteich: »Die Wasserlilien im Wald«, von A. Becker.
- 12. Mausfallen-Sprüchlein: »Kleine Gäste, kleines Haus«, von E. Mörike.
- 13. Am See: »Still lieg' ich in des Berges Klee«, v. A. Becker.
- 14. Nachtlied im Walde: »Da lieg' ich nun des Nachts im Wald«, von A. Becker.

Op. 16. **Fünf Lieder** für eine mittlere Stimme. 17½ Ngr.

Nr. 1. Am Bach: »Rausche, Rausche froher Bach«, von Fr. Oser.
- 2. Jägerlied: »Zierlich ist des Vogels Tritt im Schnee«, von E. Mörike.
- 3. Winterlied: »Geduld, du kleine Knospe«, v. E. v. Platen.
- 4. Als ich weg ging: »Du brachtst mich noch bis auf den Berg«, von Claus Groth.
- 5. Komme bald: »Immer leiser wird mein Schlummer«, von H. Lingg.

Op. 22. **Sechs Lieder** für eine Singstimme. 25 Ngr.

Nr. 1. Waldfräulein: »Am rauschenden Waldessaume«, von W. Hertz.
- 2. Wenn etwas leise in dir spricht, von H. Lingg.
- 3. Im Frühling: »Blüthenschnee weht durch die Lande«, Ungenannter Dichter.
- 4. Ich wohn' in meiner Liebsten Brust, von Fr. Rückert.
- 5. Sagt mir nichts vom Paradiese, von Fr. Rückert.
- 6. Gieb den Kuss mir nur heute, von Fr. Rückert.

Op. 24. **Zwei Trauungslieder** von Th. Fechner für vierstimmigen Chor. 8. Partitur 12 Ngr. Stimmen à 2½ Ngr.

Nr. 1. Das, was der Himmel hat gefügt.
- 2. Auf euch wird Gottes Segen ruhn.

[103] Verlag von

J. Rieter-Biedermann

in Leipzig und Winterthur.

Musik für die Orgel.

Bach, J. Seb., Präludium und Fuge über den Namen B-A-C-H. Für Orgel übertragen und mit Pedal-Applicatur bezeichnet von *G. Ad. Thomas*. 15 Ngr.

—— **Die Kunst der Fuge.** Für die Orgel übertragen und zu Studienzwecken mit genauer Bezeichnung des Vortrags, so wie der Manual- und Pedal-Applicatur versehen von *G. Ad. Thomas*. Heft 1. 1 Thlr. Heft 2. 3 à 22½ Ngr.

—— **Drei Stücke** aus der Matthäus-Passion. Für die Orgel übertragen von *R. Schaab*. Nr. 1. Arie und Chor 12½ Ngr. Nr. 2. Choral 17½ Ngr. Nr. 3. Schlusschor 12½ Ngr.

—— **Kyrie, Agnus Dei** und **Dona nobis pacem** aus der H moll-Messe. Für Orgel übertragen von *R. Schaab*. 22 Ngr.

Fink, Ch., Op. 23. **Phantasie** über Luther's Choral: »Eine feste Burg«. 17½ Ngr.

—— Op. 32. **Vier Choral-Vorspiele** als Trios. 15 Ngr.

Jucker, B., Op. 7. **Neun Choral-Vorspiele** mit genauer Bezeichnung der Registrirung. 1 Thlr.

Merkel, Gustav, Op. 35. **Adagio** im freien Styl für die Orgel zum Gebrauche bei Orgelconcerten. 15 Ngr.

—— Op. 42. **Zweite Sonate** für die Orgel. 1 Thlr.

Mozart, W. A., Fuge für das Pianoforte. Für Orgel übertragen und mit Pedal-Applicatur bezeichnet von *G. Ad. Thomas*. 12½ Ngr.

Muffat, Georg, Passacaglia für Clavier oder Orgel. 22 Ngr.

Thomas, G. Ad., Op. 6. **Concert-Phantasie** für die Orgel. Auch als Fest-Präludium zu dem Choral »Eine feste Burg« zu gebrauchen. 15 Ngr.

—— Op. 19. **Sechs leicht ausführbare Choralvorspiele** zum Gebrauche beim Gottesdienst. 20 Ngr.

Töpfer, J. G., Zwanzig Fugen. 2 Hefte à 17½ Ngr.

—— **Grosse Concert-Phantasie** über den Choral: »Mache dich, mein Geist, bereit«.

—— **Grosse Concert-Phantasie** über den Choral: »Jesu meine Freude«.

[104] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Scholz, Bernh., Op. 15. **Ouverture** zu Goethe's Iphigenia auf Tauris für grosses Orchester. Partitur 1⅔ Thlr. Orchesterstimmen compl. 3 Thlr.

—— Op. 21. **Im Freien.** Concertstück in Form einer Ouverture für Orchester. Partitur 1 Thlr. Orchesterstimmen sind in Abschrift zu beziehen.

[105]

Cremona-Geige.

Wegen Todesfall ist eine **Cremona-Geige** zu 16 Louisd'or zu verkaufen. Näheres bei Friseur **Göring** Wittwe in **Göttingen**.

An die geehrten Abonnenten.

Mit nächster Nummer schliesst das zweite Quartal der Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Ich ersuche die geehrten Abonnenten, die nicht schon auf den ganzen Jahrgang abonnirt haben, ihre Bestellungen auf das dritte Quartal schleunigst aufgeben zu wollen.

J. Rieter-Biedermann.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 24. Juni 1868. **Nr. 26.** III. Jahrgang.

Inhalt: Carl Reinecke's Oper »König Manfred« (Schluss). — Recensionen (Gesangsmusik). — Das 45. Niederrheinische Musikfest. — Bericht aus Leipzig. — Feuilleton (Kurze Nachrichten). — Anzeiger.

Carl Reinecke's Oper „König Manfred"

auf dem Leipziger Stadttheater zum ersten Mal aufgeführt am 24. Mai 1868.

(Clavierauszug [Pr. 8 Thlr.] und Textbuch im Verlag von Breitkopf und Härtel.)

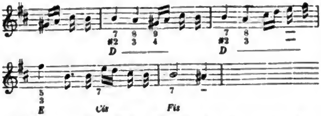
(Schluss.)

Im dritten Act nimmt das Ballet einen grossen Raum ein und der »Manfred« stellt sich auch dadurch entschieden auf den Boden der französischen Prunk- und Luxus-Oper. Vom deutschen Standpunkt kann man dem Ballet nur insoweit Berechtigung einräumen, als es einen wesentlichen Theil der Handlung bildet (selbst das erste Finale des Don Juan enthält ja Ballet) und die Grenzen des Nothwendigen nicht überschreitet. Geben wir nun gern zu, dass die dramatische Anlage unserer Oper gerade in dem Auftreten des Cardinals während der königlichen Bachanalie einen Höhepunkt sucht und findet, so geben wir damit auch zu, dass das Ballet hier nicht ganz zu umgehen war; aber eine Ausdehnung bis zu dem Punkte, dass sogar weit angelegte Solotänze (hier in Leipzig ein *Pas de trois*) vorkommen, will uns undramatisch und nicht weniger effectsüchtig vorkommen, als wenn in einer Symphonie oder Suite für Orchester Solostellen von Einzelinstrumenten sich breit machen, die überdies nur den Zweck haben, der Virtuosität oder Geziertheit Raum zu schaffen. — Uebrigens salutiren wir den — galanten Herrn, der so hübsche Tanzmusik schreiben kann (wovon später mehr), müssen aber auch den gelehrten Herrn salutiren, der in demselben Act (zweite Scene) einen dreistimmigen musikalisch reizend gemachten Canon bringt, dessen Text sich freilich nicht ganz dazu eignet, weil die einzelnen Stimmen (Königin, Eckart, Page) nicht mit sich selber sprechen (wie im Canon des »Fidelio«), sondern sich gegenseitig anreden, wobei also die Darsteller in Verlegenheit sind, ob sie sich untereinander oder das Publicum ansingen sollen. Doch wir greifen der Entwicklung der Dinge vor. Der Act beginnt mit einer kurzen Einleitung, in welcher Trompeten und Pauken zu eigenthümlich klingenden Signalen verwendet sind, worauf ein Chor der Landleute folgt, die den kommenden Herrlichkeiten entgegensehen und in einem tänzelnden Rhythmus durch viele Takte fortsingen. Der Rhythmus ist, wenn auch mit anderm Charakter, in »Paradies und Peri« angewendet, woran man unwillkürlich erinnert wird. Hierauf folgt dann jenes Terzett, dessen erster Theil der Canon ist, dessen weitere Folge sich durch die Durchführung des schönen Motivs:

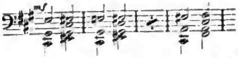
sehr reizend gestaltet — die ganze Scene (Cis-moll und E-dur) könnte man sich kaum musikalisch hübscher wünschen. — Die dritte Scene beginnt in E-dur mit einem rauschenden Tanz-Motiv im breiten $^6/_4$-Takt, welches gleichsam den Rahmen des ganzen folgenden Ballets bildet, dessen übrige Theile sich zu ihm wie Nebensätze zum Hauptsatz verhalten. Dem Text des Chors nach, der zu der Balletmusik singt (mit Ausnahme des eigentlichen spätern Balletstücks, wobei nicht mehr gesungen wird), handelt es sich um möglichst wirksame Darstellung weiblicher Reize, denn die sarazenischen Mädchen, die den Chor bilden, sagen (oder singen) unter anderm: »leise dann aus des Schleiers Gewinde tretet in reizender Schöne hervor«, was begreiflich von einem modernen Balletchor gründlich ausgebeutet wird! Die Musik verhält sich aber dabei sehr anständig, ungefähr wie Gade's Musik in den Kreuzfahrern (Armida — zweiter Theil). Das *Adagio* in A-dur, womit das eigentliche »Ballet« beginnt, machte uns zuerst einen gezierten Eindruck, später gefielen uns wenigstens die Gänge darin, die etwa als zweiter Theil gelten können. Das folgende *Allegretto* in E-moll ist sehr lebendig und in der That schwung- und erfindungsreich — einer Meyerbeer'schen Balletmusik ganz ebenbürtig. Das Ganze desjenigen Theils des Ballets, wobei der Gesang schweigt, nimmt im Clavierauszug 7 Seiten ein. — Endlich erheben sich Manfred und Ghismonde vom Thron und

Digitized by Google

Letztere wünscht denn »leidenschaftlich erregt« die Freuden der Welt in vollen Zügen zu trinken: »Gieb mir Genügen, lasse mich trinken ewige Wonne in durstigen Zügen«. Diesen grossen Durst nach Genuss drückt der Componist mit folgendem artigen Motivchen aus: .



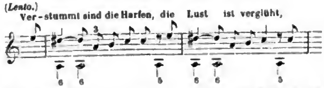
Ohne Zweifel musikalisch sehr niedlich und hübsch, aber auch etwas kurzathmig — eine Nonne, die nach jahrelanger Klosternacht in solchen Taumel geräth, dürfte sich doch etwas leidenschaftlicher und feuriger gebehrden. Die gänzliche Ausgeschlossenheit aller Coloratur in dieser Oper fällt hier am meisten auf und erscheint als Uebertreibung des deutschen Stils. Nachdem hierauf das 6/8-Takt-Motiv wiedergekehrt, erschallt der Gesang des Cardinals mit seinen Chorknaben »*Miserere nobis* etc. mitten in die Klänge der Lust hinein; wir könnten uns den Contrast noch wirksamer ausgeführt denken, etwa so, dass dieser Gesang sich durchweg breit (in 6/8-Noten) über die Tanzmelodie hinlegte. Nachdem der Cardinal endlich aufgetreten, folgt der Bannfluch, wobei der Componist wahrhaft fürchterliche Accorde (in Posaunen), Moll und Dur zu Querständen schneidendster Art verwendet:



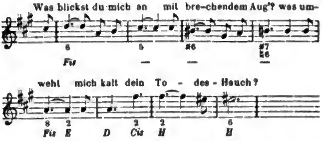
u. s. f. immer halbtönig hinaufrückend.

dann den übermässigen Dreiklang ganz in Meyerbeer'scher Weise gebraucht etc. Der Act schliesst in einem breiten E moll-Satz, auf dessen Grunde sich Chor und Solostimmen im modernen Sinn wirksam aufbauen.

Der **vierte Act** beginnt mit einem Entr'act mit Violinsolo (dessen Zweck wir nicht völlig einsehen), die Hauptmelodie des folgenden Chors vorweg ausführend. Beachtenswerth ist die zweite Scene (Ghismonde allein), und der Ausdruck der Leere in der Nonne Seele:



Ihre ganze Situation, wie sie nun nach der Krone greift u. s. w., hätte sich zu einem wirksamen Charakterstück verwenden lassen, allein dazu lassen die Verfasser keine Zeit, die Oper geht gleich zu dem Duett mit Manfred über, in welchem diese beiden Figuren sich entzweien. Die Liebe ist bereits verdampft, sie wagt es nicht einmal mehr einen Kampf mit den andern Regungen einzugehen. Wenn wir nicht irren, so ist dieser Umstand für den Componisten eine grosse Schwierigkeit gewesen, er konnte mit seiner Musik aus solcher Situation nichts Rechtes machen, und ganz seltsam ist uns, dass in dem Moment der entschiedensten Entzweiung, wo Manfred in Gedanken zu Helene zurückkehrt und Ghismonde diesen Umschlag erräth, beide in einen Octavengesang fallen, der doch wohl die höchste **Einigkeit** auszudrücken geeigneter wäre. Sollte es dem Componisten hier um einen Schrei-Effect à la Verdi zu thun gewesen sein? — Die vierte Scene stellt Ghismonde dar, wie sie den Entschluss fasst, über das Leben der Königin hinweg zur Krone zu gelangen. Also die künftige Mörderin steht vor uns, und dem Tonkünstler fällt die Aufgabe zu, eine Leidenschaft zu malen, die zu solcher That fähig macht. **Grauenvoll** müsste hier der Ausdruck sein, schon jetzt müsste **Wahnsinn** aus den Tönen sprechen. Wenn nun aber die Musik dieses Bild abschwächt statt es in seiner fürchterlichen Wahrheit kräftig hinzustellen, so wird sie nicht allein unwirksam, sondern auch unserm Gefühl nach indirect unmoralisch; die Sängerin kann zwar durch Spiel und Mimik nachzuhelfen suchen, aber die Musik spricht doch lauter als Mienenspiel. Reinecke's *Molto vivace* Fis-moll 6/8 mit seinem liedhaften Hauptmotiv:



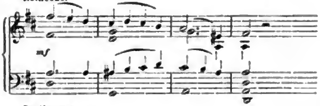
genügt uns nicht; es wird noch überdies durch den sentimentalen Zwischensatz, betreffend die Rückerinnerung an das Klosterglück, süssen Frieden und Himmelsthau, bedeutend abgeschwächt. — Die folgenden Scenen des Acts geben wenig Gelegenheit zu musikalischer Charakteristik, oder der Componist hat sich derselben nicht ausgiebig genug bedient. Das Männerquartett der Verbannten, die das Siegesglück besingen, um gleich darauf als Geschlagene das Weite zu suchen, kann schon stofflich kein besonderes Interesse einflössen; ebensowenig eine »Arie« Manfred's, dessen Sieg über seine Widersacher ihn nur in Schwäche treibt. Am wirksamsten springt noch der Chor der in Manfred's Dienst stehenden sarazenischen Krieger hervor, mit welchem der Act schliesst und der in seinen kurzathmig hastigen Motiven recht charakteristisch heissen muss.

Ganz im Gegensatz zu andern Stimmen, die sich über die Oper haben vernehmen lassen, müssen wir bekennen, dass uns der **fünfte Act** mehr erwärmt hat als die vorigen. Wenn wir auch nicht leugnen wollen, dass die Scene, wo Manfred's Leiche auf der Bühne ausgestellt

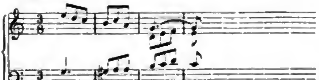
Digitized by Google

bleibt, etwas lang gerathen ist und einen gewissen schaurigen Eindruck erzwingt, so können wir uns doch nicht des Gefühls entschlagen, dass Reinecke hier an der leidenden Gestalt Helenens einen Anhalt zu Tönen gefunden hat, die ergreifend und versöhnend das Herz treffen. Der Musikanten-Standpunkt mag hier »Oratorien-Musik« wittern, vom künstlerischen Gesichtspunkt kann man sich nur freuen, hier Musik zu hören, die der Situation wahren Ausdruck giebt. Schon der Entr'act schildert in seinem Zusammenhang mit der ersten Scene beredt genug den Seelenschmerz und Seelenfrieden der Königin, die auf ihrem Landsitz Benevent dem Anblick des königlichen Unwesens entrissen ist. Es ist in seiner Einfachheit ein Stück von wahrhaft wunderbarer Schönheit, und wenn oberflächliche Kritiker darin nichts bemerkten als die vorkommenden Pianissimi, so haben sie sich eben selbst ihr Urtheil gesprochen. Musikalische Seelen werden bei den Uebergängen nach *As* und *Des* bemerken, wie vertiefend die Wiederkehr der Hauptmelodie durch den Uebergang und das Pianissimo wirkt, und sie werden den geistigen Ausdruck zu würdigen wissen, der in der Anwendung der blossen Streichinstrumente ohne Beihülfe anderweitiger Klangelemente erreicht ist. — Was hierauf Helene selbst zu singen hat, fällt freilich dagegen ab und giebt einen neuen Beweis, dass unsere modernen Componisten für Instrumente besser zu schreiben wissen als für (dramatischen) Gesang. Dagegen ist die Romanze des Pagen ein ausgezeichnetes Stück, welches sicherlich auch in der Hausmusik sich einbürgern wird; der Ton ist im Ganzen und Einzelnen meisterhaft getroffen, die Motive sind von einschneidendster Wirkung, die Gestaltung des Stücks als Strophenlied frei und doch im besten Sinn einheitlich. In der folgenden Cavatine Helenens scheint uns der Componist wieder weniger glücklich, er hat ein Stück für die Sängerin geschrieben, aber nicht Helene gezeichnet: eine leidende kranke aber innerlich beruhigte Königin singt füglich nicht in so grossen Intervallen, auch nicht in so hohen Tönen — das Ganze scheint uns überdies mehr liedmässig als dramatisch. Dagegen ist das Duett zwischen Manfred und Helene wieder durch den Ausdruck wahrer Empfindung sehr wirksam. Schade nur, dass die Hauptmelodie an Bekanntes anklingt, namentlich an eine Melodie aus einem Beethoven'schen Quartett-Andante:

Reinecke.



Beethoven



Desgleichen erinnert später Eckart's »Ich, Herr, ich geleite dich« an eine Stelle in den Hugenotten, und der Anfang von Nr. 39 an Beethoven's Egmont-Musik. Ohne auf das Einzelne des Schlusses der Oper einzugehen, wollen wir nur sagen, dass der Ton durchweg ernst und tragisch bleibt und die Stimmung sich darin befestigt. Die Musik benutzt frühere Motive, um aus ihnen das für den Moment Nothwendige zu weben und in sinniger Weise Gegenwärtiges mit Vorangegangenem zu verknüpfen. Den Schlusschor, worin Alle dem Carl von Anjou huldigen, hat der Componist ganz kurz gehalten und darin Recht gethan, denn zu einem grossen Jubel über einen Sieg des Rechts und der Wahrheit ist keine Veranlassung gegeben — die Begebenheit ist aus, das Endurtheil aber noch nicht gesprochen.

Alles in Allem betrachtet, und auch die Fehler des Textbuchs, wie die Schwächen der Musik eingerechnet, erscheint uns der »Manfred« unter den operistischen Erzeugnissen der Gegenwart verhältnissmässig immer noch als eins der werthvollsten, namentlich weil das triviale Element gänzlich vermieden ist, das sonst leider eine Hauptrolle spielt. Der Bau der Sätze, die Instrumentirung u. s. w., verrathen durchgängig den feinsinnigen Musiker, dem alles Gemeine fern liegt. Von den Tagesrichtungen hat der Componist Manches angenommen, aber auch dies hat sich unter seinen Händen veredelt und vergeistigt. Ist der »Manfred« trotzdem keine Oper, wie man sie nach so vielen Verirrungen wünschen muss, so darf man sich darüber nicht wundern: aus langen Sackgassen herauszukommen bedarf eben so viel Zeit und Kraft, als gebraucht wurde um hineinzukommen. Wünschen möchten wir vor Allem, dass die deutsche Oper sich in Zukunft fester auf ihren eigenen Standpunkt stellte, sowohl nach Seite des Textes, wie nach Seite der musikalischen Mittel. Reinecke's Bildung kann wenigstens in einigen Punkten den Weg dazu weisen, und wenn ein anderer deutscher Componist von grossem Talent die darin liegenden Winke (nach positiver und negativer Seite) benutzen wollte, so könnten wir schliesslich doch selbst auf dem traurigen Gebiet der deutschen Oper noch auf einen grünen Zweig kommen.

Ueber die Aufführung etwas zu sagen, erscheint schon fast zu spät: wir wollen uns mit wenigen Worten begnügen. Die Ghismonde befand sich in den Händen des Frl. Löwe, die erst kurz vorher von langer Krankheit genesen und noch nicht im Vollbesitz ihrer hübschen Mittel war. Soweit dieser Umstand die Sängerin nicht gerade in Partien zur Schonung nöthigte, wo die Oper die Aufwendung aller Kraft erheischt, war ihre Leistung den Anforderungen derselben entsprechend. Mit Hrn. Gross' (Manfred) Stimme können wir uns einmal nicht befreunden, wir haben noch nie so sonderbare Klänge aus dem Mund eines Tenoristen gehört, es ist bei hohen Tönen, als hörte man die Duodecime statt des Hapttons. Die Gesangsmanier sowenig wie das Spiel dieses Sängers sind von solcher Art, dass man über jene Klangunschönheit hinwegzusehen vermöchte. Wenn das Publicum ihm dennoch nicht selten grossen Beifall schenkt, so ist das dessen Sache. Helene wurde von Frl. Börs gegeben, die noch fast Anfängerin ist und deren Stimme nicht jenen Adel besitzt, den man bei einer Königin zu fordern berechtigt ist. Hr. van Gülpen sang den Eckart; da er diese Partie erst kurz vor der Aufführung übernommen, und wir ihn bei dieser Gelegenheit zum erstenmal gehört, so wollen wir mit unserm Urtheil zurückhalten. Frl. Borré als Page schien uns Talent zu verrathen; sie wird hoffentlich vor Allem lernen, das Gesicht nicht durch übermässiges Oeffnen des Mundes zu verzerren. Der Cardinal war in den Händen des Herrn Hertzsch gut aufgehoben. Chor und Orchester wirkten unter der Direction des Componisten trefflich zusammen;

Digitized by Google

die scenische Ausstattung nicht allein war reich und schön, auch, wie uns versichert wurde, das Costüm streng zeit- und ortgemäss.

Recensionen.

Gesangsmusik.

F. Hinrichs, Zwölf zweistimmige Lieder mit Pianoforte. Op. 6. (3 Hefte.) Leipzig, Robert Seitz.

Carl G. P. Grädener, Vier Liebeslieder für Sopran und Tenor mit Begleitung des Pianoforte. Op. 32. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann.

—— Herbstklänge, Sieben Lieder für eine mittlere Stimme. Op. 50. Derselbe Verlag.

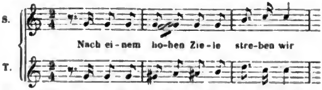
Ernst Flügel, Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. Op. 2, 3, 4. Greifswald, Academische Buchhandlung.

—*ff*— Wer die frühern Liedergaben von Hinrichs kennen und lieben lernte, wird es mit Freuden begrüsst haben, dass der geschätzte Componist sich einmal wieder entschlossen hat, aus dem Verschluss seines Pultes eine Anzahl bis jetzt verborgengehaltener Kinder seines Talents in die Welt hinausfliegen und klingen zu lassen. Es sind dieses Mal 12 zweistimmige Lieder, von denen zwei Hefte in der Verlagshandlung von Rob. Seitz in Leipzig kürzlich erschienen sind. Das dritte Heft steht, wie wir hören, für die nächste Zeit in Aussicht. — Die Lieder sind für zwei Sopranstimmen geschrieben, in der Art, dass zwar der zweite Sopran in der Regel dem ersten secundirt, nicht selten aber mit ihm in der Melodieführung alternirt und sich über ihn emporschwingt, wodurch der Componist eine grössere Freiheit und Mannigfaltigkeit der Stimmführung erzielt, als sie möglich ist, wenn die zweite Stimme, wie sonst üblich, dem Alt überwiesen wäre. Alle Sängerinnen, welche bisher dazu verurtheilt waren, bei zweistimmigen Liedern die nicht immer sehr dankbare tiefere Stimme zu übernehmen, werden dem Componisten aufrichtig Dank dafür wissen, dass er sie zeitweilig aus dieser drückenden Lage erlöst hat und sie auch einmal in's *G* hinaufjubeln lässt. — Allerdings erfordern diese Lieder einen zweiten Sopran von ausreichendem Umfang, dessen Höhe an Klang gegen die Oberstimme nicht zu sehr zurückstehen darf und dem es auch nicht an Tonfülle in der Tiefe fehlt, damit die der Altlage sich nähernden Stellen, wo er sich secundirend verhält, zur Wirkung kommen. — Die Erfindung sämmtlicher Lieder ist von jener glücklichen Frische, jener ächten Selbständigkeit, wie wir es den früher publicirten Werken des Componisten nachrühmen durften. Dabei durchweht seine Melodie ein Hauch im besten und edelsten Sinn volksthümlichen Wesens, der um so eindringlicher wirkt, als bei aller Mannigfaltigkeit der Gestaltung nichts Gemachtes mit unterläuft, und jeder Ton wie aus voller Seele gesungen erklingt. Nr. 1. Guter Rath (»An einem Sommermorgen, da nimm den Wanderstab«) klingt frisch und fröhlich mit seinem G-dur im $^{6}/_{4}$-Takt zu bewegter synkopirter Begleitung und zieht in's Herz wie Sonnenschein. Gar prächtig aber ist das Ende der zweiten Strophe, wo der Componist zu den Textworten: »Und über die Lerchen schwinget die Seele sich hinaus!« eine lange schwungvolle Periode bildet, wobei die Singstimmen abwechselnd in die Höhe steigen, als könnten sie sich am Jubel gar nicht genug thun! Bei Nr. 2 (Sommer von Th. Otto, H-dur $^{4}/_{4}$) beginnt zuerst die zweite Stimme, während die erste bald darauf einfällt und die Melodie weiterführt. Nach 8 Takten anmuthigen Gesangs steigt die Modulation zweimal um eine Terz, zunächst nach Dis- (Es-) dur, dann von da nach G-dur, was von sehr frischer Wirkung ist. Hierauf beginnt der erste Sopran (in H-moll) ein neues Motiv zu schmeichelnder Sechzehntelbegleitung, in welches der zweite dann einstimmt. Sanft retardirend wird zum Anfang in H-dur wieder eingelenkt, jedoch so, dass beide Stimmen die Rollen tauschen, wodurch sich auch die Weiterführung der Melodie modificirt. Später, nachdem jener oben erwähnte Mittelsatz repetirt worden, kommt der Anfang in abermals neuer und diesmal erweiterter Gestaltung. Sehr poetisch ist der Schluss, wo jede Singstimme einzeln ihren Wunsch für den fernen Freund dem Sommer zuruft, worauf dann die Begleitung leise abwärts sich senkend im *pp.* zum Schlussaccord führt. Nr. 3 entspricht vollständig seinem Namen »Volkslied« und ist beseelt vom gemüthvollsten und liebenswürdigsten Humor. Die Stelle, wo jede Singstimme einzeln die Textworte bringt (bei der ersten Strophe: »eh' und bevor es«), ist in der Intention zwar anmuthig neckisch und auch ächt volksthümlich gedacht, doch wünschten wir sie um 2 Takte kürzer, da wir die Empfindung des »Zuviel« dabei nicht los werden können. Der Zusammeneintritt der Stimmen, der den Schluss der Periode bildet, würde unseres Erachtens mehr wirken, wenn jede Stimme vorher nur einmal die Worte gebracht hätte. Das vierte Lied (das letzte des ersten Hefts) ist ein volksthümlich gehaltenes Abschiedslied (C-dur $^{4}/_{4}$), das in der Rhythmik hier und da leise an Mendelssohn'sche Weise anklingt. Die Lieder des zweiten Hefts schliessen sich denen des ersten würdig an. Das erste: »Vergangen« (Gedicht von Peter Cornelius) in G-moll $^{4}/_{4}$ ist von grosser Mannigfaltigkeit der Gestaltung und verdient zunächst das Prädicat »Interessant«. Die Singstimmen treten darin bald einzeln, bald zu zweien parallel oder concertirend gegen einander geführt auf, unterstützt durch eine fein ausgeführte, dem Gesang sich wirkungsvoll anschmiegende Begleitung. Im folgenden: »Wanderers Nachtlied« von Goethe (Fis-moll $^{4}/_{4}$) bewegen sich die Singstimmen einzeln in imitirenden Wendungen, bis sie zum Schluss zusammenklingen. Dieser Dur-Schluss mit dem sehnsüchtig getragenen »Balde« ist poetisch wirkend und tief empfunden. Die beiden letzten Lieder: »Geweihte Stätte« (von J. G. Fischer) und: »Glückliche Fahrt« (von E. Höfer) sind wieder von anmuthigster Frische. Möge der Titel des letzten dieser Lieder Allen eine gute Vorbedeutung sein und sie eine glückliche Fahrt antreten. An sopransingenden Damen, welche sie mit einem fröhlichen »Willkommen« begrüssen, wird es gewiss nicht fehlen.

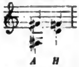
Indem wir die Liebeslieder für Sopran und Tenor des Hrn. C. G. P. Grädener zur Hand nehmen, wollen wir gern zugestehen, dass dieselben bei uns neben den Hinrichs'schen Duetten keinen leichten Stand hatten. Bereitwillig ihnen manche Vorzüge zugestehend, wie eine richtige Empfindung für die Stimmung der Gedichte und eine ihr entsprechende musikalische Auffassung, ferner die bei einem Op. 32 fast selbstverständliche Sicherheit der musikalischen Factur, vermissen wir doch an ihnen jene Frische und Selbständigkeit der Erfindung, welche in zwingender Weise für ein neues Werk einnimmt. Kurz: was wir über so anständige gutgemeinte Productionen zu sagen haben, entfliesst mehr dem kühl abwägenden Verstand, mehr unserer kritischen Gerechtigkeitsliebe, als dem freudig überquellenden Herzen. Auch will uns scheinen, dass der Componist es sich mit der Erfindung leichter gemacht habe, als man sonst an ihm gewohnt ist. So klingt gleich der Anfang des ersten Lieds: »Sonnenschein« (aus des Knaben Wunderhorn) an manches schon Gehörte an, ist aber sonst herzlich gemeint und empfunden. In der Begleitung, wo sie das Anfangsmotiv in Sexten als Zwischenspiel fortführt, stören uns bei so mässigem Tempo die unterschlagenden Secunden (Dominante und Septime) als in ihrer Herbheit dem Charakter des Ganzen nicht entsprechend, wie denn ein gewisser Zug von Eigensinn mit dem Geschmack des Componisten zuweilen in Conflict geräth, wobei der Wohlklang nicht immer gut weg-

Digitized by Google

kommt. Nr. 2. »Aus Mirza-Schaffy« von Bodenstedt ist leicht und launig gehalten, wozu ein munteres zwischen den Gesang geworfenes Begleitungsmotiv nicht wenig beiträgt. Die Behandlung der Singstimmen aber hat in ihrem Hauptmotiv etwas durchaus Instrumentales. Man urtheile selbst:



In der Mitte ist das Charakteristische des Ausdrucks durch parlando-artige, sich ablösende Sätze der Singstimmen in einer Weise gesteigert, dass man unwillkürlich an das Wesen der komischen Oper erinnert wird. Bei dem ruhigeren in As beginnenden Zwischensatz stört uns folgende Fortschreitung des Tenors:



der wir Wohlklang nicht nachrühmen können. Bei Nr. 3 (aus Rürkert's Liebesfrühling) ist die Innigkeit des Gedichts in entsprechender Weise, wenn auch mit Hülfe Schumann'scher Diction zum Ausdruck gebracht. Störend wird bei dem abermaligen langsamen Tempo das durchgehende $\frac{E}{Cis}$ der Begleitung zum *Es* des Soprans. Das letzte Lied des Hefts: »Heimführung« (von Heine) ist im Grunde kaum ein Liebeslied zu nennen, sondern eher eine Schauerballade. Das Gedicht dünkt uns wenig musikalisch und erinnert in seiner Situation an Bürger's Leonore, welche jedoch neben andern Vorzügen den kernig volksthümlichen Ton und den ethischen Grundgedanken vor ihm voraus hat. Die musikalische Darstellung ist lebendig und charakteristisch. Mit dramatischem Feuer vorgetragen, wird das Stück eine gewisse gruselige Wirkung nicht verfehlen; ob die ästhetische dabei nicht zu kurz kommt, möge dahin gestellt bleiben. Einen ungleich günstigern Eindruck empfingen wir von den sieben Liedern desselben Componisten, welche den Titel: »Herbstklänge« (zweite Folge) führen. Sie verdanken offenbar einer günstigern Stunde ihren Ursprung und nehmen durch den aus ihnen sprechenden künstlerischen Ernst, durch ein inniges Versenken in den Inhalt der Gedichte für sich ein. Der Verfasser, auch hier mit Vorliebe sich zu Schumann'scher Gefühls- und Ausdrucksweise hinneigend, giebt doch weit mehr Selbständiges als im oben besprochenen Opus, ja zuweilen recht Eigenthümliches. Das erste Lied: »Alte Träume« (von Lingg) ist innig empfunden und überaus stimmungsvoll. »Das alte Lied« von Heine schlägt balladenhafte Töne an und bemüht sich nicht ohne Erfolg den ironischen Grundgedanken zum Ausdruck zu bringen. An zwei Stellen stört uns die Declamation, welche unsers Erachtens im Streben noch Charakteristik zu weit geht. Nr. 3 und 4 (»Klage« von Th. Mommsen und »Heimkehr« von Lingg) sind edel empfundene und stimmungsvolle Tongebilde. Nr. 5 »Der Traum« ist ebenfalls sehr interessant durch die düstere Färbung und manche kühne harmonische Wendung von charakteristischer Herbheit. Wir machen noch auf den Bassschritt (*D — G*) aufmerksam, der unter den mannigfaltigsten harmonischen Combinationen festgehalten wird, und auch den Schluss herbeiführt, sowie ferner auf die wirkungsvolle viertaktige Steigerung in der Mitte des Lieds. »Das »Scheidelied« sagt uns weniger zu. Der trotzige (freilich wieder ächt Schumann'sche) Rhythmus ist zwar charakteristisch genug, doch tritt das melodische Element zu sehr zurück. Das »Lied der Velleda« krankt an dem wenig musikalischen und nicht genügend verständlichen Lingg'schen Gedicht, das sich eher zu einer dramatischen Scene eignen dürfte. Dem Verfasser bleibt immerhin das Verdienst, dieser Versuchung widerstanden und die Liedform gewahrt zu haben. Das Stück hat manche bedeutungsvolle Züge aufzuweisen, gehört jedoch zu jenen, die mehr gewollt als geworden sind.

Bei aller Würdigung, welche wir diesen Liedern nicht versagen zu dürfen glaubten, müssen wir gestehen, dass uns der Einblick in die drei Liederhefte von Ernst Flügel (Op. 2, 3 und 4) einen angenehm erfrischenden Eindruck gewährte. Nicht als ob das in denselben Gebotene musikalisch werthvoller sei — eine musikalische Jury würde in Bezug auf künstlerischen Werth gewiss Grädener den Vorzug geben — nicht als ob Auffassung und Erfindung der Flügel'schen Lieder besonders bedeutsam wären: aber es ist in ihnen Alles gesund, nichts darin ist von des Gedankens Blässe angekränkelt, sie geben in vielen Stücken Eigenes, dem jungen Componisten allein Angehörendes und haben mit einem Wort Individualität. Denn jung ist der Componist dieser Lieder. Wir schliessen das nicht etwa aus den Opus-Zahlen 2—4, nicht aus dem Triller, mit welchem die Begleitung das Auftreten der Nachtigall feiert, sondern aus der ganzen Unbefangenheit und naiven Frische der Empfindung und Darstellung, sowie aus einigen selbstgenügsamen Vorspiel- und Schluss-Takten. Gedichte wie: »Du bist wie eine Blume«, oder: »Im wunderschönen Monat Mai«, ja selbst Goethe's unvergleichliches: »Ueber allen Wipfeln ist Ruh« componirt nur noch ein sehr junger oder sich sehr reif und seiner vollentwickelten Individualität bewusster Componist. — Ja, wir gehen in unsern Vermuthungen noch weiter und nehmen getrost an, der Componist habe gründliche musikalische Satzstudien gemacht (die in der ganzen, obwohl sehr schlichten Factur, aber auch in gewissen Imitationen der Begleitung bemerkbar werden, die natürlich erfunden, aber nicht immer von glücklich klanglicher Wirkung sind), vielleicht sich aber nicht ausschliesslich solchen gewidmet, und nicht dauernd im Mittelpunkt eines reichen und mannigfaltigen musikalischen Lebens sich bewegt. Wir geben diese Vermuthungen nicht mit der Prätension, dass sie gegründet seien, sondern nur als eine Wirkung des Eindrucks, den die Lieder auf uns gemacht. Der Verfasser hat entschiedenes Talent zu melodischer Erfindung. Während bei den obengenannten Heine'schen Liedern, wie bei fast allen neuern Compositionen derselben, die Schumann'sche Grundstimmung sich geltend macht, so zeigen dafür andere eine Frische und Selbständigkeit, die bei aller Anspruchlosigkeit und Einfachheit wohlthuend berührt. So im ersten Heft Nr. 2 und 4, im zweiten Nr. 4 und 6, sowie die meisten Lieder in Op. 4. Manches Andere ist wohl im Ausdruck etwas matt und farblos gerathen, dagegen beweist der junge Componist in zwei feurigen Liedern (das letzte in Op. 2 und das erste in Op. 3), dass er nicht nur mild-wehmüthige oder graziöse-liebenswürdige Stimmungen musikalisch wiederzugeben versteht. Die Modulation ist durchaus schlicht und natürlich, Gesuchtes findet sich nirgends. Dasselbe gilt von der Haltung der Clavierbegleitung, die dennoch nie in's Banale verfällt und manchen sinnigen Zug aufzuweisen hat. Wird dem Componisten die Kraft innewohnen, seine Individualität zu kräftigen, ohne sie durch Einwirkung der die Gegenwart beherrschenden künstlerischen und oft leider unkünstlerischen Elemente zu schädigen? Wer mag es wissen — hoffen wir es.

Das 45. Niederrheinische Musikfest.

Cöln. ⊙ Allmälig haben sich die Wogen der Begeisterung so weit gelegt, dass es jetzt wenigstens einigermaassen möglich ist, einen objectiven Ueberblick über das ganze ereignissreiche Fest zu gewinnen, und um so lieber erfülle ich Ihren

Digitized by Google

Wunsch, Ihnen hierüber zu berichten, als es für jeden Festtheilnehmer angenehm sein wird, das Ganze in der Erinnerung noch einmal vorüberziehen zu lassen.

Unsere Musikfeste, was sind sie anders, als wahre Jubelfeste, denen hierzu nur der Name fehlt; unser diesjähriges aber sollte ein solches auch dem Namen nach sein, da mit ihm die vor 50 Jahren vollzogene Gründung des niederrheinischen Musikvereins gefeiert werden sollte. — In Ueberzahl waren die Theilnehmer von allen Seiten herbeigeströmt. Künstler und Dilettanten aus dem ganzen Westen unsers Vaterlandes und noch weit hinaus von den französisch redenden Nachbarn waren begeistert dem Ruf gefolgt, und so hatte sich auf den weitläufigen Tribünen des Gürzenich eine Schaar geweihter Kämpfer versammelt, die nicht weniger als 762 Mitglieder zählte. Wie möchte ich die Wirkung beschreiben, welche ein Händel'sches Halleluja, ein 114. Psalm von Mendelssohn, hinausgeschmettert von 600 Stimmen, Beethoven's Neunte, von dem gewähltesten Orchester von nahezu 150 Spielern vorgetragen, hervorbrachten! — Man schien bei dieser Feier weniger von dem Bestreben geleitet worden zu sein, Neues oder vielmehr seltner Gehörtes von unsern classischen Meistern, als vielmehr bereits Bekanntes und vor Allem auf den Musikfesten Eingebürgertes zu Gehör und mit dieser Aufführung gewissermaassen zum Abschluss zu bringen. Dies Streben nach möglichster Vollendung war namentlich im Messias von Händel, welches Oratorium den ersten der drei Abende ausfüllte, fühlbar. Eine würdige Festrede, wohl geeignet alle Anwesenden in die empfänglichste Stimmung zu versetzen, ging dem Oratorium voraus. Dieses selbst bedurfte dessen freilich nicht, denn die unverwüstliche Kraft und Frische, die besonders Händel's Chören innewohnt, bringen die Stimmung durch sich selbst hervor, die Solopartien aber befanden sich ausserdem in den Händen bewährtester Künstler. So hatte Frau Dustmann die Sopranpartie, Frau Joachim, die Gattin des grossen Geigers, die Partie des Alt, Herr Gunz die des Tenor und Herr C. Hill an Stelle des plötzlich erkrankten Dr. Schmid die Basspartie übernommen.

Im Wettstreit dieser vorzüglichen Kräfte würden wir, wenn es von uns abhinge, die Krone freudig Frau Joachim zuerkennen, welche sowohl an diesem wie an den folgenden Abenden Triumphe feierte, die um so glänzender strahlen, je mehr wir anerkennen müssen, dass diese seltene Künstlerin zur Erreichung gerade des schönsten Erfolge nie die feine Grenzlinie künstlerischer Schönheit überschritt und die nachhaltigsten Wirkungen mit verhältnissmässig geringem äussern Aufwand erzielte. Schwerer gelang es Frau Dustmann, einer rein dramatischen Sängerin, sich in die objective Weise des Oratoriengesangs zu finden, obschon es auch ihr nicht an gelungenern Momenten fehlte, zu welchen wir besonders die schöne Arie »Ich weiss, dass mein Erlöser lebt« zählen müssen. Ueberflüssig dürfte es sein zu erwähnen, welche Erfolge Herr Gunz, Herr Hill, der allbeliebte, mit der ungezügelten Kraft seiner Stimme errangen, allein es wäre ungerecht, vergässe ich über diesen Triumphen jene, welche der Chor an diesem Abend so wohlverdient feierte. Alle Mitwirkenden fühlten sich von der Begeisterung des festlichen Augenblicks gehoben, und wenn diese auch nicht durchweg die gleiche blieb, so stand doch in den grossen Momenten des Oratoriums der Chor auf der Höhe seiner Aufgabe. Vor allem war es selbstverständlich das berühmte Halleluja, welches die Zuhörer zu einem wahren Sturm des Beifalls hinriss.

Bunter gestaltete sich der zweite Festabend, dessen Programm einträchtig alte und neue Zeit in ihren würdigsten Vertretern einander verband. Bach's Pfingstcantate »O ewiges Feuer« mit ihren glänzenden Chören und der tief ergreifenden Altarie eröffnete das Concert. Durch den Vortrag dieser Arie fügte Frau Joachim ihrem Lorbeerkranz ein unverwelkliches Blatt, unserm Bach aber gewiss nicht wenige Jünger zu, die von der noch allzu kleinen Gemeinde, welche in Wahrheit treu dem Cultus des Altmeisters ergeben ist, mit offenen Armen empfangen werden. — Es ist eine müssige Frage, und doch wurde sie auch bei dieser Gelegenheit wieder laut: warum erfreut sich Bach's Muse so wenig durchschlagender Erfolge? Man glaubt damit ein Hauptargument gegen seine Zeitgemässheit anzuführen. Unsere Beantwortung jener Frage ist indessen kurzweg diese: weil Bach zu wenig aufgeführt wird. Es ist eine fremde Welt, die sich uns bei ihm eröffnet; und kann man es dem Publicum verdanken, wenn es sich dieser ungewohnten, durchaus eigenartigen Musik gegenüber grossentheils noch ziemlich kühl verhält? Das Ungewohnte, der grossartige, weihevolle Ernst, die unergründliche Tiefe sind es, welche so Viele zurückscheuchen, die sich nicht zu der selbstverleugnenden Hingebung entschliessen mögen, welche die erste Stufe zur Erkenntniss Bach's bildet. Man gebe mehr und öfter Bach, mit weiser Auswahl, und ein Volk, das einen grossen Mann hervorgebracht, wird ihn wohl zu verstehen und zu würdigen wissen.*) — Mitten in die Neuzeit versetzte uns sodann Hiller zweite Concert-Ouvertüre in A-dur. Rauschend, voll Leidenschaft, doch nicht allzu tiefer, auch etwas sentimental, ein ächtes Kind unserer Zeit, verfehlte dieselbe ihren Eindruck nicht. Man begreift, welche Verwirrung in den Gemüthern entstehen musste, welche sich an diesem Abend auf so sonderbare Weise zwischen Himmel und Erde hin- und hergeworfen sahen; die, kaum erst den ungewohnten Tönen Bach's entrückt, sich durch Hiller's Ouvertüre plötzlich zur Erde zurückversetzt, nun durch den grossartigen Schwung des darauffolgenden Mendelssohn'schen 114. Psalms freudig nach oben emporgehoben, sich hierauf plötzlich von den einschmeichelnden Gesängen Spontini's eingewiegt fühlten. Welche Gründe zur Wahl des zweiten Acts der Vestalin (denn diese war es) geführt haben mochten, können wir nicht errathen; denn so wenig wir dieser Musik eine hoch dramatische Wirkung absprechen können, so wenig halten wir dieselbe für geeignet, entblösst von den nothwendigen Hülfsmitteln der Bühne, wofür ihr innerer, eigentlich musikalischer Werth kein hinreichendes Aequivalent bietet, im Concertsaal zur Aufführung zu gelangen. So war es auch erklärlich, dass der Erfolg kein entschiedener war, trotz der Bemühungen der Frau Dustmann, welche Letztere ebenfalls, um zu vollständiger Wirkung zu gelangen, der Bühne bedurft hätte. Als nun aber die Klänge der Neunten Symphonie Beethoven's anhuben, und das hohe Werk, besonders in den drei ersten Sätzen in schönster Vollendung vorgetragen, siegreich seinen oft geübten Zauber auf Aller Herzen geltend machte, und als dann der Chor so frisch sein »Freude« hinausjubelte, da war wohl Keiner mehr, der nicht von Herzen hätte mit einstimmen mögen.

Während die beiden ersten Abende in alter guter Sitte nur grössern Chor- und Orchesterwerken gewidmet waren, nahmen am dritten Abend, dem sogenannten Künstlerconcert, die Solovorträge die grössere Hälfte ein. Nur zwei Nummern gaben an diesem Abend dem Orchester Gelegenheit, noch einmal seine Kräfte in verschiedenster Weise zu entfalten: die anmuths- und stimmungsvolle Ouvertüre in A-dur von Rietz, welche mit feiner Grazie ausgeführt wurde, und Schumann's Dmoll-Symphonie, welche, oft gehört, sich bereits so sehr bei uns eingebürgert hat, dass vielfach, und vielleicht nicht ganz mit Unrecht, der Wunsch nach einem andern Werk dieses

*) Anm. der Red. Wir möchten dem Obigen noch beifügen, dass Bach's Musik nicht dazu angethan ist vor einem grossen Publicum »Furore« zu machen, wie man dies in süddeutschen und katholischen Gegenden nennt und zu fordern scheint. Lärmenden Beifall wird sie nie hervorrufen und wir protestiren sogar gegen solchen.

Digitized by Google

Meisters, namentlich nach dessen C dur-Symphonie, laut wurde. Auch uns will es bedünken, als böten sich diesem erwähnten, noch viel zu wenig gekannten Werke, bei einer derartigen Gelegenheit sorgfältig von dem gewähltesten Orchester einstudirt, die besten Chancen zur günstigen Aufnahme; unserer Concertliteratur aber erwüchse mit seiner Einbürgerung ein unschätzbarer Gewinn. Doch seien wir nicht undankbar und gestehen wir, dass wir, trotz unerfüllter stiller Wünsche, Ursache hatten, uns des Dargebotenen zu erfreuen. — Noch einmal vereinigten sich sodann die vier Gesangssolisten in einem von Hiller eigens zu diesem Fest componirten Vocalquartett, »Frühlingsnacht« betitelt, um sodann Jeder einzeln wohlverdienten Triumphen entgegenzueilen. So Frau Dustmann durch ein Lied von Kirchner und Schubert's dornenvolles »Haideröslein«; Herr Gunz mit dem »Frühlingstraum« von Schubert und Ritornellen von Hiller; so Herr Hill mit einigen Liedern von Schumann (»Fluthenreicher Ebro« und »Widmung«). Unverlöschbar aber war der Eindruck, den Frau Joachim durch den Vortrag einer »weltlichen Cantate« von Marcello hinterliess. Und doch war der Höhepunkt des Enthusiasmus noch nicht erreicht, obgleich dieser schon im ersten Theil des Concerts beim Vortrag des Bruch'schen Violinconcerts durch Hrn. Joachim sich kräftig genug äusserte, indess gleichermaassen der wahrhaft bedeutenden und, namentlich was das Adagio betrifft, vollendeten Composition gegolten hatte, wie dies der Hervorruf des Componisten bewies. Endlos dagegen war der Jubel, den Joachim durch das Recitativ, Andante und Allegro des VI. Concerts von Spohr erregte; und gewiss war nie eine Huldigung aufrichtiger und wahrer als diese, dem grossen Künstler dargebracht, von einem Publicum, dem er niemals die geringste Concession gemacht. Eine Steigerung war nicht mehr möglich, auch hätte der unvermeidliche Rückschlag wohl nicht lange auf sich warten lassen. Noch einmal erhob sich der Chor zu seinem mächtigen Hallelujah (schon am ersten Abend hatte dasselbe wiederholt werden müssen) — und gelöst war das unsichtbare Band, das Alle so lange aneinander gefesselt hatte. Doch trennte man sich nicht, ohne dem Dirigenten des Festes, Herrn Capellmeister Hiller, in sinniger Weise den schuldigen Dank dargebracht zu haben.

Was ich Ihnen berichten konnte, sind Aeusserlichkeiten; von dem, was diese Musikfeste erst so sehr von den gewöhnlichen Concerten unterscheidet, von der Begeisterung, von welcher Alle durchdrungen sind, und welche Ausführende und Zuhörer in gleichem Grad erfasst, von dieser lässt sich keine Beschreibung machen.

Berichte.

Leipzig. Am 13. Juni fand im hiesigen (neuen) Stadttheater ein grosses Concert zum Besten des projectirten Mendelssohn-Denkmals statt, welches der Verein zur Errichtung desselben selbst veranstaltete. Man hatte nichts gespart, um das Concert zu einem bedeutenden zu erheben. Rietz dirigirte, und die ausübenden Solokräfte waren keine geringern als Joachim, der Geigenkönig, und Amalie Joachim, die hohe Priesterin des deutschen Gesangs. Das Programm bestand überwiegend aus Mendelssohn'schen Compositionen, worunter besonders die »Reformationssymphonie« (so heisst sie auf dem Titelblatt und so hiess sie auf dem Programm) als Novität die wichtigste Stelle einnahm. Ausserdem wurden noch von dem trefflich besetzten Orchester die Ouverturen »Athalia« und »Meeresstille und glückliche Fahrt«, ferner das Octett (mit Joachim an der ersten, David an der vierten Geige, Grützmacher am ersten Cello) gespielt. Joachim gab noch das Violin-Concert und das Adagio aus dem 9. Concert von Spohr zum besten, seine Frau sang die Arie aus Elias »Sei stille dem Herrn« und zwei Mendelssohn'sche Lieder »Da lieg ich unter den Bäumen« und »Es brechen in schallendem Reigen«. Die Symphonie, von Mendelssohn zur Feier des Reformationsfestes 1830 componirt und erst vor kurzem gedruckt, war, obwohl in London und Berlin aufgeführt, von ihm selbst zurückgelegt worden und reicht auch nicht an die beiden andern Hauptsymphonien heran; jedoch wo ein Mendelssohn die Feder einmal ansetzt, versteht es sich von selbst, dass zum mindesten ein achtungswerthes und in irgend einem Sinn interessantes Werk entsteht, und so hat man immerhin sich zu freuen, das Werk wenigstens kennen gelernt zu haben. (Da wir ohnehin nächstens eine eingehende Recension dieser Symphonie bringen, so wollen wir heute nicht näher auf dieselbe eingehen. D. Red.) Um den richtigen Gesichtspunkt zur Beurtheilung festzustellen, sei nur noch bemerkt, dass der Titel »Reformationssymphonie« nicht von Mendelssohn selbst herrührt, daher auf dem Titel besser vermieden worden wäre, denn es ist doch immer ein Unterschied zwischen einer »Symphonie« zum Reformationsfest componirt, und einer »Reformationssymphonie«. — Joachim riss das zahlreich versammelte Publicum zu einem Beifallssturm hin, wie man ihn hier zu Lande selten erlebt, und der herrliche Gesang seiner Gattin fand ebenfalls die wärmste Aufnahme. Das Scherzo des Octetts musste wiederholt werden. — Das Concert war auch insofern wichtig, als es der erste Versuch war, das neue Stadttheater als Concertsaal zu benutzen; wir hatten einen ganz grossstädtischen Eindruck und glaubten uns in ein Wiener Philharmonisches Concert versetzt. Das Orchester klang zwar nicht so vollsaftig wie in einem wirklichen Concertsaal, aber doch immerhin sehr gut, für das Octett war der Raum etwas zu gross. Wir zweifeln nicht, dass man, den Versuch einmal gewagt, nun öfter zu den grössern Theaterräumen greifen wird, wenn es gilt Aufführungen besonderer und glänzenderer Art zu veranstalten. Herr Dr. Rietz als Dirigent wurde, was wir noch schliesslich bemerken wollen, beim Antritt lebhaft empfangen und im Verlauf mehrmals besonders ausgezeichnet. Dass die Orchesterwerke unter seiner bewährten Leitung vorzüglich ausgeführt wurden, versteht sich von selbst. Rietz accompagnirte auch am Clavier die Lieder.

Feuilleton.

Kurze Nachrichten.

Die Singacademie in Halle brachte in ihrer ersten diesjährigen Sommer-Soirée am 10. d. M. Seb. Bach's seltener gehörte Neujahrs-Cantate »Herr Gott dich loben wir« (die Orchesterbearbeitung von R. Franz) und den 114. Psalm von Mendelssohn. Zwischen diesen beiden Chor-Werken wurde Beethoven's D dur-Symphonie gespielt.

Das Wiener Fremdenblatt bringt die unglaublich klingende Nachricht, dass die Direction der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien an Stelle des verstorbenen S. Sechter Herrn L. A. Zellner zum Professor der Harmonielehre und des Contrapunkts ernannt hat.

Max Zenger's Oper »Ruy Blas« ist in Manheim am 7. Juni mit sehr gutem Erfolg in Scene gegangen.

In Torgau brachte der unter der Leitung des Hrn. Dr. Taubert stehende Gesangverein am 13. Juni Hiller's *Ver sacrum* zur Aufführung.

Der russische Componist von Asantschewsky hat kürzlich in Paris den handschriftlichen Nachlass des 1866 verstorbenen Herrn G. E. Anders, Conservator an der *Bibliothèque impériale*, um einen hohen Preis an sich gebracht. Näheres melden die Signale in Nr. 32.

Gestorben sind in den letzten Tagen Anselm Hüttenbrenner, Freund Schubert's, in Grez am 5. Juni; Carl Luckhardt, Musikalienhändler in Cassel am 12. Juni.

Die Stelle eines artistischen Directors bei dem Musikverein in Brünn ist erledigt und soll neu besetzt werden. Gehalt 700 Gldn. Bewerber haben sich bis 15. Juli an die Direction zu wenden und über folgende Punkte Nachweis zu liefern: *a)* Alter und sittliches Wohlverhalten, *b)* über den genossenen theoretischen und praktischen Unterricht, *c)* über die bisherige Verwendung als Capellmeister, sowie als Musiklehrer, *d)* über die Fähigkeit, in der allgemeinen Musiklehre, dem Generalbass und Contrapunkt, im Gesang, dann in einem Saiten- oder Blasinstrument Unterricht zu ertheilen.

Leipzig. Der hiesige Rath hat die Demission des Theaterdirectors Herrn von Witte nicht angenommen.

— Dem Verein zur Errichtung eines Denkmals für Felix Mendelssohn sind in letzter Zeit von auswärts folgende Herren beigetreten: in Barmen Krause; in Berlin v. Hülsen, Taubert, Gumprecht, Stern, Tausig; in Bonn O. Jahn; in Cöln Hiller; in Dresden v. Falkenstein, Graf Platen, Rietz; in Frankfurt a. M. Hartmann, Schlemmer; in Hannover von Bronsart, Joachim; in Karlsruhe Devrient; in München v. Perfall; in Rom Liszt; in Stuttgart Abert; in Wien Hanslick, Herbeck; in Wiesbaden Raff.

— Soeben erfährt man, dass die Stelle eines Cantors der Thomaskirche Herrn Musikdirector Ernst Fr. Richter verliehen worden ist.

Digitized by Google

ANZEIGER.

AMSTERDAM: Th. J. ROOTHAAN & Cie.

Berlin: BOTE & BOCK; Bremen: A. F. CRANZ. Cöln: M. SCHLOSS; Wien: C. A. SPINA.

Es ist diese poetisch begeisterte Dichtung eine höchst dankenswerthe Gabe, auf welche wir jeden Verehrer der BEETHOVEN'schen Muse dringend aufmerksam machen. *(Süddeutsche Musik-Zeit.)*

Dr. J. P. HEIJE,
GRIEKENLANDS WORSTELSTRIJD
(Griechenlands Kampf und Erlösung.)
— BEETHOVEN'S Ruinen von Athen. —
Clavierauszug f 1. 50 (netto). *Stimmen f* 1. 50.

Jedenfalls passt sich die fliessend und wohlklingend, warm und lebendig geschriebene Dichtung vortrefflich der BEETHOVEN'schen Musik an. Möchten die deutschen Concert-Institute recht bald mit ihr einen Versuch machen. *(Allgem. Musik-Zeit.)*

[406] Leipzig: Fr. HOFMEISTER.

[407] **Cremona-Geige.**

Wegen Todesfall ist eine **Cremona-Geige** zu 16 Louisd'or zu verkaufen. Näheres bei Friseur **Göring** Wittwe in **Göttingen.**

[408] Hierdurch erlaube ich mir auf mein

Pianoforte-Magazin

Petersstrasse 14 (Schletterhaus), 2te Etage

ergebenst aufmerksam zu machen.

Ich halte stets grosses Lager aus den renommirten Fabriken von

Bechstein in ***Berlin***
Bösendorfer in ***Wien***
Breitkopf & Härtel in ***Leipzig***
Hüni & Hübert in ***Zürich***
Rönisch in ***Dresden***
Rosenkranz in ***Dresden*** etc. etc.

und verkaufe zu den Fabrikpreisen der genannten Firmen.

Ausserdem führe ich

HARMONIUMS

aus den bekannten Fabriken von

Alexandre in **Paris** und
Trayser & Co. in **Stuttgart,**

die sich durch einen schönen, vollen Ton, leichtes Ansprechen und billigen Preis besonders auszeichnen.

Neben meinem Pianoforte-Magazin halte ich auch meine

Leih-Anstalt
für
Piano's und Harmoniums

bestens empfohlen, und bemerke, dass ich stets im Stande bin, gute Instrumente aller Gattungen zu billigen Preisen zu vermiethen.

Indem ich noch zum Besuche meines Magazins höflichst einlade, zeichne ich

Hochachtungsvoll

Robert Seitz,
Musikalienhandlung, Leihanstalt für Musik, Piano's und Harmoniums, Pianoforte-Magazin.
Petersstrasse 14 parterre und 2te Etage.
Leipzig.

[409] Verlag von

J. Rieter-Biedermann
in Leipzig und Winterthur.

Danse des Sylphes
de la
Damnation de Faust
de
Hector Berlioz
transcrite pour le Piano
par
François Liszt.
Pr. 20 Ngr.

Marche des Pélerins
de la Sinfonie
Harold en Italie
de
Hector Berlioz
transcrite pour le Piano
par
FRANÇOIS LISZT.
Pr. 1 Thlr.

Marche au Supplice
de la Sinfonie fantastique (Episode de la Vie d'un Artiste)
de
HECTOR BERLIOZ
transcrite pour le Piano
par
François Liszt.
Pr. 25 Ngr.

[410] Soeben erschien in meinem Verlage

Photographie
von
Selmar Bagge,
Redacteur der Allgemeinen Musikalischen Zeitung
und
Giov. Pozzati,
Lehrer der ital. Sprache am Conservatorium der Musik und an der Handelsschule.
Preis à 7½ Ngr.

Robert Seitz.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Arrey von Dommer.

Leipzig, 1. Juli 1868. **Nr. 27.** III. Jahrgang.

Inhalt: Richard Wagner's »Deutsche Kunst und deutsche Politik«. — Musikleben in Braunschweig. — Bericht aus Hermannstadt in Siebenbürgen. — Feuilleton (Kurze Nachrichten). — Anzeiger.

Richard Wagner's „Deutsche Kunst und deutsche Politik".

(Leipzig, J. J. Weber 1868.)

S. B. Rich. Wagner hat seine zum Theil zuerst in der »Süddeutschen Presse« unter obigem Titel veröffentlichten Artikel nun nebst der damals unterdrückten Fortsetzung in einer Broschüre erscheinen lassen, welche uns zwar zu einer eigentlichen Anzeige nicht nöthigt, da darin speciell auf Musik Bezügliches nicht enthalten ist, vielmehr die Kunstfragen der Gegenwart mit den politischen Fragen vermengt sind, worüber andere Blätter als gerade Fachzeitungen glossiren mögen. Wenn wir gleichwohl von der Broschüre hier Notiz nehmen, so geschieht es, weil wir allerdings mit Wagner der Ansicht sind, dass die Kunst der Gegenwart viel mehr als Manche glauben vom Theater beeinflusst ist, namentlich aber der erbärmliche Zustand des Theaterwesens auch auf unsere rein musikalischen Zustände zurückwirkt. Wir brauchen keineswegs die Ansicht Wagner's über die »nothwendige« zukünftige Gestaltung der Oper oder des Dramas zu acceptiren, wir brauchen auch seine Paradoxa in Bezug auf die gegenwärtige Sachlage nicht zu unterschreiben, um zugestehen zu können, dass er in sehr vielen Punkten recht hat. Ueberhaupt sympathisiren wir in Bezug auf das moderne Theater viel mehr mit ihm, als man vielleicht nach unserer Stellung zu seiner Musik glauben möchte. Ja, wäre Wagner blos polemischer Schriftsteller, nicht auch schaffender Künstler, und hätte er gewisse frühere Bücher nicht geschrieben, wir würden diesen Artikeln über deutsche Kunstzustände freudig Beifall schenken wegen der rücksichtslosen Schärfe, mit der er den in der That haarsträubenden Zustand des gegenwärtigen Theaterwesens kennzeichnet. Auch über die Ursachen des Verfalls sind wir nicht allzuweit von seinen Anschauungen entfernt und haben ganz ähnlichen Ideen seiner Zeit ebenfalls rücksichtslosen Ausdruck gegeben, nicht ohne von dem dem Theaterklatsch huldigenden Theil unsers Kunst-Publicums darüber verlästert und angefeindet zu werden.

Besonders amusirt hat uns Wagner's zehnter Artikel, den wir unsern Lesern zu gleichem Zweck im Folgenden mittheilen. Vorher wollen wir nur noch den Inhalt der fünfzehn meist kurzen Capitel in Kürze zusammenfassen, damit die Leser wenigstens erfahren, wovon in der ganzen Broschüre die Rede ist. I stellt der französischen Civilisation den deutschen Geist gegenüber und bringt im Verlauf die interessante These: »Die französische Civilisation ist ohne das Volk, die deutsche Kunst ohne die Fürsten entstanden; die erstere kann zu keiner gemüthlichen Tiefe gelangen, weil sie das Volk nur überkleidet, nicht aber ihm in das Herz dringt; der zweiten gebricht es dagegen an Macht und adeliger Vollendung, weil sie die Höfe der Fürsten noch nicht erreichen und die Herzen der Herrscher dem deutschen Geist noch nicht erschliessen konnte.« — II handelt vom »deutschen Jüngling« und seinen Schicksalen nach den Befreiungskriegen, III zeichnet den Zustand der gegenwärtigen deutschen Kunst, wie er etwa einem gebildeten Franzosen erscheinen würde; IV spricht vom deutschen Vereinswesen und der preussischen Heeresorganisation; V von den bayerischen Königen Ludwig I. und Maximilian II. als Trägern des deutschen Kunstgeistes. In VI wird die Wichtigkeit und der Einfluss des Theaters überhaupt dargelegt und in VII hauptsächlich das deutsche Theater eingehender behandelt. VIII paralisirt den Affen und Menschen und handelt vom Realismus und Idealismus, IX stellt die Verdienste Goethe's und Schiller's und als Gegensatz dazu die von Kotzebue ausgehende Verderbniss an's Licht, X (der weiter unten abgedruckte Artikel) behandelt die Schicksale des deutschen Theaters nach Goethe und Schiller, sowie die eindringende »Niedertracht«, die sich an Tell und Faust vergreift. XI handelt von dem französischen Kritiker Balsac, von der Stellung des Literatur-Poeten und des Musikers zum Theater, und von der »Schule«; XII spricht von Kirche und Staat; XIII von Staat, König und Adel; XIV vom Adel und einem auf neuer Grundlage zu errichtenden Adel: den »Eximirten«; in XV hofft der Verfasser auf Abhülfe durch Mustervorstellungen, und in einem Schlusswort

Digitized by Google

bezeichnet der Verfasser die Mission Bayerns gegenüber der Preussens.

Die Richtung, welche nun das deutsche Theater unter der Herrschaft der von uns bereits näher bezeichneten Reaction einschlug, konnte nicht wohl ohne bestimmten unmittelbaren Einfluss aus der Sphäre der politischen Macht in ihrer ganzen verderblichen Tendenz festgehalten werden. Die neue, verführerische sociale Stellung, welche man dem Theater anwies, wurde zum wichtigsten Mittel dieses Einflusses. Gänzlich vom Geist ihres Volks abgewandt, hatten bisher die Fürsten zur Unterhaltung ihrer Höfe nur italienische und französische Opern-, Ballet- und Komödientruppen gehalten: das deutsche Sing- und Schauspiel war von dürftig sich nährenden, meistens wandernden, durch industrielle Principale geleiteten und umhergeführten Truppen, in ärmlichen Schaubuden dem eigentlichen Publicum einzig vorgeführt worden. In ihnen constituirte sich das Theaterhandwerk im guten und üblen Sinn. Wie nun Alles unter der Einwirkung der Wiedergeburt des deutschen Kunstgeistes einen edlern, menschlich angeregten Aufschwung nahm, verfielen städtische und fürstliche Behörden, unter der Leitung wohlwollender und kunstfreundlicher Männer (unter welchen der damals seine Freiheit und Würde achtende deutsche Adel sich vortheilhaft auszeichnete), darauf, sich dieser Truppen, in denen sich überraschend ernste Talente zeigten, in einem der Kunst förderlichen Sinn auch mit bürgerlicher Fürsorge anzunehmen. Ein schönes Beispiel (das wichtigste Einwirkungsmittel grosser Fürsten!) hatte der feurige Kaiser Joseph II. von Oesterreich gegeben: in Wien war das erste Hof- und National-Theater entstanden; in seinen beiden Abtheilungen wurde wenigstens mit der Oper und dem Ballet zugleich auch das deutsche Schauspiel von gut verpflegten, nun in kaiserlichem Sold stehenden Truppen unterhalten. Dieser ältesten Gründung verdankte Deutschland geraume Zeit hindurch sein bestes Schauspieltheater durch die längste Pflege und Erhaltung des dem Deutschen eigenthümlichen sogenannten »Naturwahren«, bis dann in neuerer Zeit auch diese, zwar nie selbst auf das Ideale gerichtete, aber immerhin die Grundlage, auf welcher der Deutsche zum Idealen gelangen kann, festhaltende Tendenz unter dem allseitigen Einfluss des Niederträchtigen, welche sonderbare Kunsttendenz wir bald näher zu charakterisiren haben werden, erschlaffte und sich verdarb. Fast überall ward bald dieser treffliche Vorgang nachgeahmt. Die Höfe (da man ihnen italienische Oper und Ballet, auch, wo es nöthig war, französische Comédie, unbestritten liess), durchaus nur von humanem Wohlwollen erfüllt, überliessen das Theater kunstverständigen Männern, meistens von Fach, zur artistischen Leitung: der Herzog von Weimar übergab es seinem Freund Goethe; in Berlin leitete es ein grosser Schauspieler, Iffland. Das war die hoffnungsvolle Zeit; da ging es deutsch und ehrlich her: im glücklichen Fortgang wären die Gebrechen aller stehenden Theaterunternehmungen auf deutschem Boden bald zur Wahrnehmung gekommen; die richtige Abhilfe, der Weg, das deutsche Theater im Sinn aller wirklich gesunden deutschen Institutionen, welche ganz andern Bedürfnissen und Gewohnheiten als z. B. denen des Pariser Publicums zu entsprechen haben, edel productiv zu organisiren, musste bald gefunden werden, und wäre bald gefunden worden.

Nun aber bekam dies Alles eine andere Bedeutung: Kotzebue war ermordet worden; ein Student im altdeutschen Rock hatte ihn erstochen. Was hatte das zu sagen? Offenbar lag etwas sehr Verfängliches dahinter. Jedenfalls dünkte es gut, die altdeutschen Röcke abzuschaffen, und Kotzebue's Sache zur eigenen zu machen. »Fort mit dem deutschen Kram! Das Theater wird zum *point d'honneur* des Hofes. Fort, Sachverständige, oder an euren rechten Platz als unterthänige Handlanger! Der richtige Hofcavalier versteht einzig die neue Tendenz.« Wir erfuhren von einem zweiundzwanzigjährigen Jagdjunker, welcher eigens aus dem Grund, weil er Nichts davon verstünde, zum Intendanten eines Theaters gemacht wurde; er dirigirte die ihm untergebene Kunstanstalt weit über ein Vierteljahrhundert; von ihm hörten wir einmal offen den Ausspruch, allerdings werde jetzt Schiller so Etwas wie den »Tell« nicht mehr schreiben dürfen. Alles wirkte hierbei, wie ja in den meisten Wendungen der Weltangelegenheiten, instinctiv, ohne eigentliches klares Bewusstsein, welches nur dann plötzlich zu leuchten begann, wenn man sich bestimmt darüber zu erklären hatte, was man nicht wollte. Was man dagegen wollte, das stellte sich ja so leicht als greifbares Resultat der sinnlosesten Anordnungen von selbst heraus: zu was das beschämende Bekenntniss aussprechen?

Natürlich musste zuerst der ideale Punkt der Berührung des Mimen mit dem Dichter ausgewischt werden. Das war eine leichte Sache. Man fütterte den Mimen mit Leckerbissen und liess den Dichter verhungern. Nun wurde der Schauspieler und namentlich die Schauspielerin herausgeputzt: kam aber die Sängerin oder gar die Tänzerin, dann sank selbst der vornehme Intendant huldigend auf's Knie. Warum sollte sich das der arme Komödiant nicht gefallen lassen? Der ganze Stand ward mit einem gewissen glänzenden Lack überzogen, der von Weitem wie ein Gemisch von Adel und Halbgöttlichkeit aussah. Was ehemals nur berühmten italienischen Sängerinnen und französischen Balletttänzerinnen beschieden war, breitete sich jetzt wie ein Duft über den ganzen armen deutschen Komödiantenstand aus, wo es dann den Beliebtesten und am häufigsten Beklatschten wie Parfüm, dem unbeachteten Nothnagel doch immer noch wie Bratenduft roch. Alles, was von schlechter Anlage und Herzlosigkeit in der Mimennatur stak, ward, wiederum mit dem Alles leitenden Instinct, angelegentlichst hervorgelockt und einzig gepflegt: widerwärtigste Eitelkeit und dirnenmässigste Gefallsucht. Der Affe in seiner abscheulichsten Gestalt war

Digitized by Google

glücklich aus der Goethe-Schiller'schen Verpuppung herausgeschält worden, und es frug sich nun endlich, was man ihm jetzt zum Nachmachen vorhalten sollte? — Das war leicht, und wiederum nicht leicht. Wie für die Kleider, so für das Theater hielt man sich an die Pariser Moden. Verschrieben und nachgemacht: damit war man leicht fertig, und es hielt auch vor. Doch nicht zu jeder Zeit. In Paris, wo jedes neue Stück, allerdings von vielen verschiedenen Theatern, vor einem stets wechselnden ungeheueren Publicum über hundert Mal in einem fort gegeben werden kann, bringt man jährlich nicht soviel zum Vorschein, als das Theater einer kleinen deutschen Landeshauptstadt, wegen seines geringen Publicums, in einem Monat verschlingt. In einem völlig übersehenen Haupt- und Grund-Gebrechen des modernen deutschen Theaterwesens, dem Fehler, dass es allabendlich vor einem und demselben Publicum sich unterhaltend ausnehmen soll, — in diesem Uebelstand, aus dem andererseits die lächerlichste Stümperhaftigkeit seiner Leistungen resultiren musste, bildete sich zugleich die Nemesis für das ganze strafwürdige Beginnen und die letzte Möglichkeit zu einer Rettung vor dem gänzlichen Versinken aus.

Was man mit dem Theater wollte, indem man es unter die prunkende unmittelbare Verwaltung der Höfe stellte, ward allerdings auch in dem demoralisirenden Einflusse erreicht, der nothwendig von hier aus auf die sonst noch bestehenden, mehr oder weniger industriellen städtischen Theateranstalten sich erstrecken musste. Die Directionen dieser geringern Theater, meistens ohne alle Subvention, lediglich auf die Speculation angewiesen, hatten aus den häufigen Theaterabenden ihren Vortheil zu ziehen suchen müssen, indem sie zu Allem und Jedem, was nur Abwechslung gewährte, griffen. Auf diese Weise füllte sich das deutsche Theater-Repertoire mit einer monströsen Masse von besonders zubereiteten, allen Zeiten und allen Nationen angehörenden Bühnenstücken. Da nun zu verschiedenen Zeiten und in verschiedenen Sprachen manches, ja vieles Vortreffliche für das Theater geschrieben worden ist, so kam dieses nothgedrungen auch mit zum Vorschein. Die grossen Hoftheater geriethen endlich ganz in die gleiche Lage. Das schreckliche Gespenst: Finanz, von welchem Friedrich der Grosse in der Zukunft selbst das Papstthum in bedenklicher Weise bedroht sah, erschien auch den Hoftheater-Intendanzen. Schon war die blosse Institution des neuen Hoftheaters ein blosser Compromiss zwischen dem Hof und dem Publicum der Residenzstadt: der Hof stellte eigentlich nur den prunkenden Anschein und die Missleitung; das Publicum musste für die Noth einstehen. So bildete sich die zweite Macht, das Steuern votirende Unterhaus, eine der merkwürdigsten Erscheinungen — der deutsche Theater-Abonnent, heraus. Der unterirdische Krieg bei Belagerungen kann in seinen Peripetien nicht interessanter sein, als der wunderliche Minenkampf des Theater-Abonnenten mit der Theater-Intendanz. Beide können ohne gegenseitige Concessionen nicht mit einander auskommen; auch der Intendant hat sich, zumal wenn der Monarch über die Verschwendungen für Sänger und Tänzer u. s. w. übel gelaunt ist, dem Abonnenten zu fügen: er muss schliesslich zu dem Auskunftsmittel des erwerbsbedürftigen Stadttheater-Directors greifen, mit möglichst vielem Schlechten zu Zeiten auch einmal etwas Gutes bringen; und da der Abonnent zwar nicht nach Paris, aber doch sonst wohin in der nähern oder fernern deutschen Nachbarschaft gelegentlich seine Reise macht, und von dort, wo irgend günstige Umstände ausnahmsweise einmal wirklich etwas Beachtenswerthes mit provinzieller Schüchternheit zu Tage fördern, die Wahrnehmung mitbringt und kundgiebt, dass nicht Alles Gold sei was glänze, so kommt die bisher vertretene eigentliche Hauptrichtung auf das Niederträchtige dann und wann etwas aus dem Geleise, was, ärgerlich genug, zu neuen Concessionen, ja schliesslich zur völligsten Confusion führt. Trifft es sich nun gar einmal, dass ein fremder Gesandter das Verlangen bezeigt, etwas von der im Ausland dann und wann besprochenen romantischen deutschen Theater-Literatur zu kosten zu bekommen (ungefähr wie der Kaiser von Russland vom Grossherzog von Weimar sich die famosen Jenaer Studenten gezeigt wünschte); oder findet es sich, dass selbst ein junger Prinz, oder gar einmal der Monarch selbst nach irgend einer classischen Seite hin eine Schwäche zu erkennen giebt, so tritt endlich das Chaos ein. Recensenten werden um literarischen Rath befragt, Gelehrte als Dichter herangezogen, Architekten als Decorateure verwendet: Alles reicht sich die Hand, bezeigt sich gegenseitige Hochachtung, das Hoftheater wird zum Pantheon der modernen Kunst. Und dies Alles gruppirt sich um den glücklichen Mimen, der nun noch sogar über Kunst und Classicität zu faseln sich berechtigt fühlt. Ein verstohlener Wink, ein Augenzwinkern des Intendanten belehrt ihn zwar, dass das Alles nicht so gefährlich gemeint sei: worauf es den Herrschaften im Grunde ankomme, ach Gott! davon schienen alle die Kunstschwätzer doch keine Ahnung zu haben. Er wisse es! — Doch die Abonnenten, — das Gespenst? — Nun, sollte man die denn nicht zur Raison bringen können? — Man hat Nichts gegen Schiller und Goethe; im Gegentheil, man legt ihnen noch sonst alle classischen Dichter bis auf Sophokles mit zu: nur soll man vom Schauspieler nicht verlangen, dass er das Zeug ordentlich auswendig lerne, welches man doch am Ende nur äusserst spärlich zur Wiederholung bringen kann, wie leider alles Uebrige auch, nur mit dem Unterschied, dass dieses Andere leichter auswendig zu lernen ist und sehr gut »auf den Souffleur gespielt« werden kann.

Denn nun war die schöne Zeit für den Mimen gekommen, wo er sich geborgen fühlte, einmal ausruhen und faullenzen konnte. Von der mühseligen, höchst unangenehmen Probe, oft schon aus der Probe hinweg, in das Caféhaus; vor der Aufführung Billard oder Kegelschub, nach der Aufführung Bierhaus. Dort sein eigentlicher Wir-

kungskreis. Der Besuch hinter den Coulissen verblieb nur der Aristokratie; dafür ward für die eigentliche Stadtbevölkerung die Coulisse, mit Allem was dahinter, selbst in das Café oder Bierhaus gebracht. Die Theilnahme an dem, was man da erfuhr, verdrängte bald alles andere Interesse, welches sonst eine Stadteinwohnerschaft beschäftigen konnte. Eine Theaterbeirath, eine neue Liebschaft, Rollenstreit, ob man »herausgerufen« werden würde, Gehaltzulagen, Gastspiele, wie viel dafür gezahlt würde, — dies waren jetzt die grossen Interessen, auf welche sich die gesellige Aufmerksamkeit, die leidenschaftliche Theilnahme der gesammten Oeffentlichkeit und Heimlichkeit aller Städte richtete, in welchen, namentlich unter der Protection der Höfe, das stehende Theater gründlich Fuss gefasst hatte. Nun kamen die Lieblinge, ihre Rivalen, der Kampf Beider, und der Kampf um sie. Jetzt ward die Schauspielerhandwerks-Redensart, der Komödiantenwitz zum Geist, der Coulissen-Jargon zur Sprache des Publicums und der Journalistik, in welcher sich die unsinnigsten Wörter, wie z. B. »selbstverständlich«, welches offenbar für eine parodistische Posse erfunden war, mit solcher Behaglichkeit festsetzten, dass der Grammatiker sie endlich wirklich erklären, der Ausländer übersetzen zu müssen glauben durfte, wenn Beides nicht unmöglich wäre. — Goethe hatte in Betreff des Theaters die Verbesserung der Universitäten beklagt, weil es nun so wenige verdorbene Studenten mehr gäbe, welche, da sie doch in irgend welche Berührung mit höherer Geistesbildung gekommen, dem Theater immer noch ein taugliches Material geliefert, während nun der verkommene Handlungsdiener sich herandränge, den ein glattes Gesicht und eine gewisse Magazin-Beweglichkeit zum Fortkommen auf dem Theater berechtige. Hätte Goethe ahnen können, in welche Hände der deutsche Handel einmal fallen, und aus welcher absonderlichen Nationalität demnach einst unser Theater sich recrutiren sollte, er würde den »Faust« nicht einmal als Buch haben drucken lassen; denn jede, auch nur die entfernteste Aehnlichkeit mit einem Theaterstück hätte ihn an seinem Wunderwerk von dessen Veröffentlichung zurückschrecken müssen. Dafür ward denn gerade an diesem »Faust« die Rache der theatralischen Niederträchtigkeit vollzogen.

Zu zwei Höhepunkten erhob sich das deutsche Genie in seinen beiden grossen Dichtern. Der idealistische Schiller erreichte ihn in der Tiefe des ruhig sichern Kerns der deutschen Volksnatur: wovon Goethe im »Götz« ausging, dahin kehrte Schiller, nachdem er den herrlichen Kreis der Idealität, bis zur Verklärung des katholischen Dogmas in »Maria Stuart«, durchschritten, mit majestätischem Wohlwollen in seinem »Tell« zurück, vom Untergang bis zum hoffnungsvollen Aufgang der Sonne edler deutscher Menschlichkeit gelangend. Aus den grundlosen Tiefen der sinnlich-übersinnlichen Sehnsucht schwang Goethe sich bis auf die heilig mystische Bergeshöhe, von welcher er in die Glorie der Welterlösung blickte: mit diesem Blick, den kein Schwärmer je inniger und weihevoller in jenes unnahbare Land werfen konnte, schied der Dichter von uns, und hinterliess uns im »Faust« sein Testament.

Zwei Punkte bezeichnen die Phasen des Hinabsteigens des deutschen Theaters zum Niederträchtigen: sie heissen »Tell« und »Faust«.

Im Anfang der dreissiger Jahre dieses Jahrhunderts, um die Mitte der »Jetztzeit«, schien sich der deutsche Geist (die Pariser Julirevolution hatte ihn dazu angeregt) ein wenig aufrütteln zu wollen: auch machte man hie und da etwas Concessionen. Das Theater wollte davon sein Theil haben: noch lebte der alte Goethe. Gutmüthige Literaten kamen auf den Gedanken, seinen »Faust« auf das Theater zu bringen. Es geschah. Was an sich, und bei der besten Beschaffenheit des Theaters, ein thöriges Beginnen war, musste jetzt um so augenfälliger nur den bereits eingetretenen grossen Verfall des Theaters aufdecken: aber das Gretchen wurde eine »gute Rolle«. Das edle Gedicht schleppte sich verstümmelt und unerkennbar, traurig über die Breter: aber es schien namentlich der Jugend zu schmeicheln, sich bei manchem witzigen und kräftigen Wort des Dichters beifällig laut vernehmen lassen zu können. — Besser glückte es den Theatern, ungefähr gleichzeitig, mit dem »Tell«: den hatte man in Paris zum Operntext gemacht, und kein Geringerer als Rossini selbst hatte diesen in Musik gesetzt. Es frug sich zwar, ob man es sich unterstehen dürfe, dem Deutschen seinen »Tell« als übersetzte französische Oper zu bieten? Wer ein für alle Mal aufgeklärt werden wollte über die unausfüllbare Kluft, welche den deutschen vom französischen Geist trennt, hatte dies auf das Bestimmteste aus einem Vergleich dieses Operntextes mit dem Schiller'schen Drama, dem zur höchsten Popularität in Deutschland gelangten, zu ersehen. Jeder Deutsche, vom Professor bis zum untersten Gymnasiasten hinab, selbst die Komödianten, empfanden dies auch, und fühlten die Schmach, die ihnen mit der Vorführung dieser widerlichen Entstellung ihres eigenen besten Grundwesens geschah: aber — nun — eine Oper — mit der nimmt man es nicht so genau! Die Ouvertüre mit der rauschenden Balletmusik am Schluss war bereits in den classischen Concertanstalten, dicht neben der Beethoven'schen Symphonie, mit unerhörtem Jubel aufgenommen worden. Man drückte ein Auge zu. Am Ende ging es doch immer sehr patriotisch darin her, ja eigentlich patriotischer als im Schiller'schen »Tell«: »*esclavage*« und »*liberté*« machten in der Musik enormen Effect. Rossini hatte sich bemüht, so gediegen wie möglich zu componiren: man konnte wirklich bei vielen hinreissend wirkungsvollen Musikstücken den ganzen »Tell« eigentlich vergessen. Es ging, und es geht immerfort; und wenn wir es jetzt bei Lichte betrachten, ist der »Tell« ein classisches Ereigniss in unserm Opernrepertoire geworden. — Und es ging, und sank und versank. Nach Jahren kam es in Deutschland zur Revolution: die Fahne der alten Burschenschaft wehte auf dem Frankfurter Bundespalast. Zur Beschwichtigung wurde auch Goethe's hundertjähriger Geburtstag herangezogen. Was sollte man machen? Mit dem »Faust« ging es nicht mehr. Da hilft denn wieder ein Pariser Componist: ohne allen Ehrgeiz geht er daran, das Goethe'sche Gedicht in den für sein Boulevardpublicum nöthigen Effectjargon übersetzen zu lassen; ein widerliches, süsslich gemeines, lorettenhaft affectirtes Machwerk, mit der Musik eines untergeordneten Talents, das es zu Etwas bringen möchte, und in der Angst nach jedem Mittel dazu greift. Wer in Paris einer Aufführung davon beiwohnte, erklärte, diesmal sei es doch unmöglich, mit dieser Oper in Deutschland das zu wiederholen, was seiner Zeit dort mit Rossini's »Tell« erlebt wurde. Selbst der Componist, der eben nur seinem bestimmten Publicum, dort am *Boulevard du temple*, einen Succès hatte abgewinnen wollen, war fern von der Anmaassung, mit dieser Arbeit sich in Deutschland zeigen zu dürfen. Aber es kam anders. Wie ein Wonne-Evangelium durchschwelgte nun endlich auch der »Faust« das Herz des deutschen Theater-

Digitized by Google

publicums, und in jeder Hinsicht fanden Gescheidte und Thoren, dass es doch eigentlich etwas Rechtes damit sei. Giebt man heute noch als Curiosität den Goethe'schen »Faust«, so ist's, um zu zeigen, welchen Fortschritt seit der alten Zeit doch eigentlich das Theater gemacht hat.

Und gewiss, der Fortschritt ist unermesslich. Gelänge es dem edlen Beispiel eines kunstbegeisterten Mächtigen, das Theater dahin zu bringen, dass man an seiner Wirksamkeit zu der Einsicht käme, wie tief es jetzt gefallen ist, so wäre der Erfolg, würde er auch zum Gewinn des Höchsten tragen, in seinen Dimensionen gerade doch nur so weitmessend, als der jenes Fortschritts zur nun völlig erreichten nackten Niederträchtigkeit.

Musikleben in Braunschweig.

* Das musikalische Kunstleben unserer Stadt ruht augenblicklich ganz und gar, nachdem auch die Oper in die herkömmlichen Ferien eingetreten ist. Diese Ruhezeit eignet sich am besten zu einem Rückblick auf das, was in dem verflossenen Zeitabschnitt geleistet, und ein solcher Rückblick erleichtert eine Beurtheilung unserer musikalischen Zustände sowohl in Bezug auf die gegebenen Concerte, als auch in Bezug auf unser Hofoperninstitut. Werden wir beiden so viel als möglich gerecht, und wenn wir uns bemühen, in unserm heutigen Referat so objectiv, wie es einem Berichterstatter nur immer erlaubt ist, zu verfahren, so hoffen wir zu einem Resultat zu gelangen, mit welchem höchstens diejenigen nicht zufrieden sein werden, die mit einer unbesiegbaren Scheu vor jeder öffentlichen Besprechung behaftet sind. Jene Zeiten sind für uns glücklich vorüber, in welchen kein Wort weder über Concerte noch über Theater geschrieben wurde, ausgenommen nur bestellte oder glorificirende Artikel über gewisse Persönlichkeiten (es erzählt die Fama in dieser Beziehung gar seltsame Geschichten, die in der Coulissenwelt namentlich ganz an der Tagesordnung gewesen sein sollen), aber auch hier hat das freie Wort über unsere Kunstverhältnisse bereits manche gute Früchte getragen, obgleich dasselbe noch nicht sehr lange erklungen; aus dem lethargischen Zustand aufgeschreckt, sieht man doch wenigstens dann und wann einige Anläufe zum Bessern. Doch wenden wir uns unserer Aufgabe zu und stellen als das Wichtigste für unsern Zweck die Concerte an die Spitze unseres Berichts.

Der »Verein für Concertmusik« hat im vergangenen Winter acht Symphonieconcerte und zwei für Kammermusik gegeben. Obgleich die Zahl der Abonnenten sich wiederum gesteigert, so muss der Verein dennoch erhebliche Opfer an Geld bringen, ohne die Mühe und Zeit in Anrechnung gestellt, welche immerhin mit der Leitung eines derartigen Instituts verbunden sind. Diese Geldopfer werden hauptsächlich durch das Engagement der Hannoverschen Hofcapelle hervorgerufen, wenn sich auch nicht verhehlen lässt, dass in mancher Beziehung der Verein nicht gerade auf's Sparen hinausgeht. Trotz der bedeutenden Geldopfer hat sich der Verein immer noch nicht unabhängig genug von dem Orchester zu stellen gewusst und zwar insofern, als die Aufstellung der Programme weniger nach einem entworfenen Plan geschieht, sondern in den meisten Fällen nur davon abhängt, was das Orchester einstudirt hat oder doch mit weniger Mühe fertig bringen kann. Daher die steten Wiederholungen längst bekannter und oft gehörter Orchesterwerke und die seltenen Aufführungen anderer, ebenso berechtigter. Zu den letztern zählen wir vor allem andern die Symphonien von Mozart und Haydn; wie in vorigjähriger Saison, so ist auch in der diesjährigen nur eine einzige Symphonie von Mozart gebracht, von Haydn hingegen seit Jahren nichts, Beethoven selbst ist nur mit den bekanntesten seiner Symphonien vertreten, wir hören immer nur eine Auswahl von Nr. 3 bis Nr. 8 derselben. Von neuern Componisten erscheint dann und wann einmal etwas, möglich, dass dies dem Zufall ganz anheim gegeben wird. Die nachstehende Uebersicht der aufgeführten Symphonien wird das, was wir gesagt, nur bestätigen. Von Beethoven wurde aufgeführt die Bdur-, Fdur-, Adur- und die Pastoral-Symphonie, von Mozart G-moll, von Mendelssohn A-moll, von Schubert die Fragmente, von Hiller eine symphonische Phantasie und von Abert: Columbus. Letzteres Werk war erst einige Wochen vorher mit Beifall in einem Theaterconcert von hiesiger Hofcapelle aufgeführt, es war mithin bequemer, dasselbe zu wiederholen, als ein anderes neu zu studiren, und Hiller dirigirte das vierte Concert selbst, daher auch seine Phantasie, welche, beiläufig gesagt, äusserst wenig angesprochen hat. Mendelssohn's Amoll-Symphonie muss ein Lieblingswerk unserer Capelle sein, denn vor noch nicht gar langer Zeit ist dieselbe ebenfalls gemacht, diesmal war sie indess sorgfältiger studirt, wenigstens besser als die von derselben Capelle gespielte B-dur von Beethoven. Die andern der genannten Symphonien gelangten in den vier Concerten zur Aufführung, zu welchen die Hannoversche Hofcapelle hierher kommt, der Vortrag war sich nicht immer gleich, bald gut, bald minder gut. Von Ouvertüren kamen folgende zu Gehör, die wir der Reihe nach, wie sie in den acht Concerten gespielt wurden, aufzählen: Euryanthe von Weber, Vampyr von Marschner, Rosamunde von Schubert (auch die Entr'acts dazu), die schöne Melusine von Mendelssohn, Vestalin von Spontini, Zauberflöte von Mozart, Zur Weihe des Hauses von Beethoven, Egmont von demselben, Iphigenie in Aulis von Gluck, Medea von Cherubini, Tannhäuser von Wagner und Freischütz von Weber, ausserdem die für Concerte sich wenig eignende Maurerische Trauermusik von Mozart. Die Tannhäuser-Ouvertüre gilt als Paradestückchen der Hannoverschen Capelle, welche sie auch im vorigen Winter spielte, und doch erreichte der Vortrag bei weitem nicht die Höhe der schwungvollen Execution und Präcision nebst Reinheit und Deutlichkeit, mit welchen Vorzügen die Capelle von Bilse dies Musikstück hier zur Geltung brachte bei Gelegenheit der Durchreise derselben von Paris nach Berlin. An Virtuosen sind in den Symphonieconcerten aufgetreten und zwar im zweiten Abonnement-Concert Herr Ernst Weigand mit einem Concert symphonique Nr. 4 Op. 102 von Litolff, einer Etude von Chopin Op. 10 Nr. 3 und einem Präludium und Fuge von Mendelssohn. Der durchweg etüdenhafte Vortrag liess vollständig kalt, daher der Erfolg des viele technische Fertigkeiten zeigenden jungen Clavierspielers nur sehr mässig genannt werden kann. Im vierten Abonnement-Concert trug Herr Ferdinand Hiller das Clavierconcert von Mozart C-moll vor und einige Solostücke eigener Composition nebst etlichen Zugaben. Im fünften Abonnement-Concert trat Herr Concertmeister J. Goltermann mit einem Violoncellconcert von Molique und mit einer Phantasie über slavische Lieder eigener Composition unter grossem Beifall auf. Das siebente Abonnement-Concert verherrlichte Joachim mit dem grossartigen Vortrag des Violinconcerts und der Fdur-Romanze von Beethoven, wie denn dies Concert überhaupt nur Werke Beethoven's brachte und als eins der glänzendsten der ganzen Saison bezeichnet werden muss. Im achten Abonnement-Concert spielte Herr Kammermusikus Fitzenhagen aus Dresden ein Violoncellconcert von Grützmacher und im neunten Herr Kammermusikus Herner die Spohr'sche Gesangsscene. Als Sänger und Sängerinnen traten in einigen dieser Concerte auf: Frau Harriers-Wippern und Frau Soltans-Hentz, merkwürdigerweise beide mit derselben Arie aus Don Juan, Frl. Nanitz aus Hannover und Hr. Hofopernsänger Wolters von hier. Die beiden Kammerconcerte (das erste und sechste im Abonnement) brachten uns als Claviervirtuosen:

Digitized by Google

Frl. Marstrand aus Hannover und Herrn Alfred Jaell mit Gemahlin; die Erstere spielte mit Verständniss und Sicherheit das Cmoll-Trio von Mendelssohn im Verein mit den Herren Kammermusici Blumenstengel und Kindermann, ferner die Sonate mit Violine Op. 12 Nr. 2 von Beethoven und einige Solostücke von Field, Schumann und Schubert; Herr Jaell und Frau trugen vor das herrliche Cdur-Concert von S. Bach für zwei Claviere, desgleichen das Andante und Variationen von Schumann und das Impromptu über ein Thema aus Schumann's Manfred von Reinecke, Herr Jaell allein noch Salonstücke von Chopin und aus eigener Fabrik, unter welchen denn auch der unvermeidliche Faustwalzer. In dem ersten dieser beiden Concerte wirkte als Sänger Herr Stockhausen, in dem zweiten Herr Carl Hill mit. Dies die Uebersicht der Vereinsconcerte, wobei zu bemerken, dass die Rivalität zweier Capellen, der hiesigen mit der Hannoverschen, vielleicht doch nicht so ganz ohne Resultat geblieben ist, wenn auch nicht in dem Grade, wie man es vorher gedacht. Möglich, dass, wenn die Verhältnisse so bleiben, es sich später besser gestaltet, zumal da mit unserer Capelle auch einige Veränderungen vorgegangen sind, indem sie nämlich jetzt vollständig unabhängig von dem Militärmusikcorps gestellt ist. Es heisst auch, dass die französische Stimmung eingeführt werden soll, wenn nur damit zugleich eine bessere Stimmung in oder über die Dirigenten käme, aber in dieser Beziehung sind die in d. Bl. bereits niedergelegten Klagelieder noch immer zu singen. Was uns nun ausser diesen Vereinsconcerten die Saison gebracht hat, ist diesmal mehr als wir sonst wohl aufzuweisen haben. Von hiesigen Künstlern wurden seitens der Herren Blumenstengel und Kindermann in Verbindung mit dem Pianisten Engel aus Hannover einige Soiréen veranstaltet, denen wohl ein ernstes Streben nicht abzusprechen ist, aber denen auf der andern Seite die rechte Aufmunterung mangelt; deshalb sind sie nur als Versuche anzusehen, zumal auch das Heranziehen einer auswärtigen Kraft das rechte einheitliche Zusammenwirken hindert. Die beiden im Theater veranstalteten Concerte waren insofern bemerkenswerth, dass in dem ersten der Pianist Bendel mit dem Cmoll-Concert von Beethoven grossen Erfolg gehabt hat, und ausserdem die bereits oben genannte Symphonie von Abert: Columbus als Novität gegeben wurde, und in dem zweiten ein grösseres Werk von Max Bruch: Frithjof, Scenen aus der Frithjof-Sage, für Solostimmen, Männerchor und Orchester, eine in der Conception edel gehaltene und grossen Eindruck machende Composition. Die übrigen Nummern der Programme boten nichts Aussergewöhnliches.

Von Concerten auswärtiger, fremder Künstler sind folgende der Beachtung werth gewesen: die beiden Symphonieconcerte von Bilse, der mit seiner Capelle erstaunliche Proben von einem präcisen und schwungvollen Orchesterspiel ablegte, wie es hierorts wohl noch nicht gehört. Zum Erstenmal war es uns vergönnt, unter den Nummern der interessanten Programme auch eine Schumann'sche Symphonie perfect zu hören, bisher mussten wir nur mit Versuchen vorlieb nehmen. Bei allen Kennern und Musikfreunden haben diese beiden Concerte den entschiedensten Beifall erhalten. Herr Joachim veranstaltete mit seinen alten Hannoverschen Quartettgenossen eine Soirée, die nicht sehr besucht war; grössern Erfolg hatte das Florentiner Quartett, welches an drei Abenden durch das wunderbar schöne Zusammenspiel Quartette von Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert und Schumann aufs glänzendste zum Vortrag brachte. Auch Miska Hauser hat uns besucht und in zwei Concerten von seinen Eigenthümlichkeiten als Geigenvirtuose Beweise gegeben. Die hiesige Singacademie veranstaltete am Charfreitage ein geistliches Concert, in welchem, obgleich das Requiem von Cherubini aufgeführt, doch nur eine mässige Zuhörerschaft zu finden war. Nach Schluss der Saison hat an zwei Sonntagen der Hannoversche Domchor in der Brüdernkirche nach einem von älterer und neuerer Kirchenmusik bunt durch einander gewürfelten Programm eine Reihe kleiner Werke gesungen. Schön klingende Stimmen, aber sehr wenig Verständniss der ältern Musik, womit natürlich die seltsamen Programme im Einklang stehen. Es ist in der That zu bedauern, dass, wie es bei diesem Domchor der Fall zu sein scheint, ein solches kostspieliges Institut nicht unter einer Leitung steht, die der classischen Kirchenmusik nach allen Seiten hin gerecht zu werden versteht. Solche willkürlich aufgestellte Programme, eine solche verständnisslose Auswahl muss einen ermüdenden Eindruck auf die Zuhörer machen, auch wenn der Vortrag ein vollendeter genannt werden kann; aber selbst dies war nicht der Fall, falsche Tempi und moderne Auffassung gaben nur zu oft zu erkennen, dass die Oberleitung herzlich wenig in die Kirchenmusik eingeweiht ist. Unter solchen Umständen ist es nicht zu verwundern, dass der Besuch des zweiten Concerts bereits nicht so zahlreich war wie beim ersten, obgleich über die schön klingenden Stimmen, über den Wohllaut in der Zusammenwirkung derselben das günstigste Urtheil herrschte.

Wir kommen nun schliesslich zu unserer Oper, von welcher im Ganzen nicht viel zu rühmen ist. Das Repertoire derselben hat sich in der vergangenen Saison wenig geändert, von ältern Opern wird dann und wann wieder eine neu einstudirt, gegen neuere ist man ziemlich hartnäckig verschlossen, und wird dann eine oder die andere aufgeführt, so zeigt es sich, dass man in der Regel einen Missgriff gethan hat. Gounod's Romeo ist natürlich auch hier über die Breter gegangen, indess mit sehr zweifelhaftem Erfolg, da die Oper bisjetzt nur 4 Vorstellungen unter abnehmender Theilnahme erlebt hat. Noch weniger Glück hat aber Offenbach mit seiner »Schwätzerin von Saragossa« gehabt, die vollständiges Fiasko machte und deshalb nicht einmal zu einer zweiten Aufführung gelangte. Wir halten dies füglich für ein gutes Zeichen eines gesunden Geschmacks unseres Publicums, trotzdem dasselbe, wie gesagt, mit Novitäten nicht verwöhnt wird. Es sind während der letzten Saison 36 verschiedene Opern in 90 Vorstellungen gegeben, diese vertheilen sich nach dem nationalen Ursprung so, dass 13 deutsche Opern auf 34, 17 französische auf 43 und 6 italienische auf 13 Vorstellungen kommen. Von den 22 Componisten der 36 Opern sind 8 deutsche, 11 französische und 3 italienische. Folgende Zusammenstellung wird die Uebersicht erleichtern und zugleich das ganze Repertoire zu beurtheilen ermöglichen:

a) Deutsche Componisten. Mozart: Figaro's Hochzeit 3mal, Don Juan 2mal; Beethoven: Fidelio 3mal; Lortzing: Der Waffenschmied 5mal, Czaar und Zimmermann 2mal, Der Wildschütz 2mal, Undine 1mal; Weber: Der Freischütz 5mal; Flotow: Martha 3mal, Stradella 2mal; Kreutzer: Nachtlager 1mal; Nicolai: Die lustigen Weiber 3mal; Marschner: Templer und Jüdin 1mal.

b) Französische Componisten. Meyerbeer: Die Afrikanerin 7mal, Die Hugenotten 3mal, Gounod: Faust und Margaretha 4mal, Romeo und Julie 4mal; Herold: Zampa 3mal; Cherubini: Der Wasserträger 2mal; Boieldieu: Die weisse Dame 3mal, Johann von Paris 1mal; Adam: Die Sennhütte 2mal; Halevy: Die Jüdin 2mal; Auber: Maurer und Schlosser 2mal, Der Schwur 2mal, Die Stumme 1mal; Mehul: Die Söhne Jacobs 1mal; Maillard: Das Glöckchen des Eremiten 3mal; Offenbach: Orpheus 1mal, Die Schwätzerin 1mal.

c) Italienische Componisten. Verdi: Der Troubadour 5mal, Hernani 1mal. Donizetti: Lucrezia Borgia 2mal; Rossini: Der Barbier 3mal, Othello 1mal, Tell 1mal.

Gastirt haben 7 fremde Künstler in 13 Opern, diese Gastspiele waren bis auf eins behufs neuer Engagements nöthig, die alleinige Ausnahme machte Herr Sontheim, der als Heldentenor in der Stummen, in Othello und in der Jüdin einen höchst glänzenden Erfolg gehabt hat. Unsere Primadonna: Frau Blazek-Ress, früher in Leipzig, verlässt uns im Herbst bereits wieder.

Digitized by Google

ohne hinreichenden Ersatz durch eine höchst mittelmässige Anfängerin in Aussicht zu stellen. Wenn sich auch einzelne Kräfte der Oper hervorthun, so ist das Ensemble doch zu lückenhaft, um genügen zu können, überdem wird nach dieser Richtung hin zu wenig gethan. Die Chöre sind so schlecht als möglich, die energielose Direction schadet dem Kunstinstitut in jeder Hinsicht. Dahingegen ist die Ausstattung der Opern meist sehr glänzend.

Berichte.

Hermannstadt in Siebenbürgen. [5] Vielleicht dürfte es manchem Leser dieser Zeitschrift nicht uninteressant sein, Einiges aus dem Musikleben unserer an der Ostgrenze deutscher Sitte und Bildung gelegenen sächsisch-deutschen Stadt zu erfahren; stehen wir doch, wie in der Wissenschaft, auch bezüglich der Musik im engsten Zusammenhang mit dem deutschen Mutterland. Denn was das schaffende Genie deutscher Tonkünstler der Vergangenheit und Gegenwart hervorgebracht, das ist es, was auch bei uns hauptsächlich eine bleibende Stätte sich errungen hat. Und wie der Nationalcharakter jedes Volks in der Musik, die es liebt, unter welchen Formen sie auch immerhin auftreten möge, wesentlich sich abspiegelt, so tritt auch die deutsche Stammesverwandtschaft unseres Völkchens durch die Art und Weise, wie es die Musik liebt und betreibt, deutlich in die Erscheinung. So kommt es denn, dass unter dem sächsischen Volk Siebenbürgens die deutsche Musik eifrig gepflegt wird. In rühmlicher Weise geht hierin Hermannstadt den übrigen deutschen Ortschaften voraus. Besteht doch hier neben mehrern Vereinen und zwar hauptsächlich Männergesangvereinen ein Musikverein, der bereits im Jahr 1839 von edlen Musikfreunden gestiftet wurde und der sowohl in Hinsicht auf die Musikstücke, die er zur Aufführung bringt, als auch bezüglich der Leistungen seiner Mitglieder, deren er über 400 zählt, worunter etwa 150 ausübende sind, — selbst einer viel grössern Stadt nicht zur Unehre gereichen würde. Hatte dieser Verein früher rücksichtlich der musikalischen Leitung mit manchen Schwierigkeiten zu kämpfen, da die Direction meistens nur in Händen von — wenn auch schätzbaren — Dilettanten war, so können wir nun mit um so grösserer Freude einen rapiden Aufschwung desselben constatiren, seitdem es ihm gelungen ist, Hrn. Hermann Boenicke aus Aschersleben für die Musikdirectorstelle zu gewinnen. Der umsichtsvollen, tüchtigen Leitung dieses verdienten Mannes ist es gelungen, den Verein auf jene Höhe zu heben, auf der er stehen muss, soll er seinen schönen Zweck erfüllen. Dass Herr Boenicke seine Aufgabe richtig erfasst hat, dafür sprechen am besten die einzelnen Nummern der Concertprogramme, die sich alle durch geschmackvolle Auswahl der Musikstücke auszeichnen. — So hat z. B. dieser Verein in den wenigen Jahren, die er unter der Leitung dieses Musikdirectors steht, Folgendes zur Aufführung gebracht: Von Beethoven: Symphonie Nr. 1; *Sinfonia eroica; Sinfonia pastorale*; Symphonie Nr. 4; Sonate für Violine und Pianoforte; Sonate für Pianoforte und Horn; Grosses Trio für Pianoforte, Violine und Cello Op. 97; das Septett; Adagio aus der 9. Symphonie; Ouvertüre zu »Coriolan«; Ouvertüre zu »Fidelio«; Phantasie Op. 80; Meeresstille und glückliche Fahrt; Musik zu Goethe's »Egmont«; Terzett und Quartett aus »Fidelio«. Von Mozart: Symphonie in G-moll; Concert für 2 Pianoforte; Quartett in G-moll; Sextett für 2 Violinen, Viola, Violoncello und 2 Hörner; Ouverture zu »Don Juan«; Erstes Finale aus »Don Juan«; Ouvertüre zur Oper »Die Entführung aus dem Serail«. Von Haydn. »Die Schöpfung«; Symphonie in C-dur; Symphonie in D-dur Nr. 1. Von Händel: »Jephta«. Von Mendelssohn »Paulus«; »Lobgesang«; Die Erscheinung des Herrn aus »Elias«; Symphonie in C-moll; Ouvertüre zum »Sommernachtstraum«; »Athalie«; Finale aus der Oper »Loreley«; Die erste Walpurgisnacht. Von Schumann: Ouvertüre zu »Genoveva«; Des Sängers Fluch; Der Rose Pilgerfahrt, »Vom Pagen und der Königstochter«. Von Fr. Schubert: Ouvertüre zu »Rosamunde«; Hirtenchor aus »Rosamunde«; »Die Verschworenen oder der häusliche Krieg«. Von Max Bruch: »Die Birken und die Erlen«. Von Hiller: »Die Nacht« (Hymne). Von Berlioz: »Flucht nach Egypten«. Ausserdem wurden noch Chöre aus Herder's »entfesseltem Prometheus« von Fr. Liszt, der grössere Theil aus der Oper »Der Liebesring« von H. Boenicke, Frühlingsbotschaft von Gade, Brauthymne von Zopf und viele Lieder theils für gemischten Chor, theils für einzelne Stimmen von Mendelssohn, Schumann, Hauptmann, Schröder, Perfall, Dürner, Moehring, Boenicke und Andern gesungen.

Ein Blick auf obige Musikstücke lässt uns den musikalisch-conservativen Charakter dieses Vereins sogleich erkennen, wenn auch hier und da eine Rücksichtnahme auf die musikalischen Producte der neuern und neuesten Zeit sich bemerkbar macht. Da es jedoch Aufgabe jedes grössern Musikvereins ist, keine hervorragende Schöpfung auf dem Gebiet der Musik unbeachtet zu lassen, so können wir dem Hermannstädter Musikverein das Verdienst nicht absprechen, dass er bei aller conservativen Haltung es dennoch versteht, seine Mitglieder auch in die neuere Musikliteratur in taktvoller Weise einzuführen, ohne dabei von seiner strengen musikalischen Richtung abzuweichen.

Schliesslich sei es mir noch gestattet zu erwähnen, dass der Eifer und die Liebe, womit alle ausübenden Vereinsglieder die Sache ihres Vereins fördern, höchst anerkennenswerth sind, und dass bei consequentem Ausharren in der Verfolgung des vorgesteckten Ziels dieser Verein eine wahre Pflanzstätte edler Musik sein und bleiben wird.

Feuilleton.

Kurze Nachrichten.

Die Aufführung der »Meistersinger« von Wagner ist in München glücklich von Statten gegangen und haben die von Wagner-Fanatikern in Beschlag gelegten namentlich Bayerischen Blätter natürlich wieder über einen »grossen Triumph« zu berichten gehabt (dasselbe war bekanntlich auch bei Tristan und Isolde der Fall — und wie weit hat die Sache trotzdem gewirkt?). Merkwürdig ist, dass befreundete Stimmen mit einiger Emphase die »Rückkehr Wagner's zur Melodie« hervorheben — also geben dieselben die frühere (?) Melodielosigkeit zu? Andere Stimmen, namentlich in Wiener Blättern, schlagen einen andern Ton an und nennen das Werk sogar »Wagner's schmerzlichste Leistung«. (Wir bringen in der folgenden Nummer einen Originalbericht aus München und werden dann auch vielleicht noch Dr. Hanslick's in der N. fr. Presse veröffentlichte Kritik mittheilen. D. Red.)

Händel in Tyrol. Am 15. Juli findet in Innsbruck die fünfzigjährige Stiftungsfeier des dortigen Musik-Vereins statt, wobei ausser der im »feierlichen Gottesdienst« aufzuführenden Messe in C von Beethoven im Concert Händel's »Samson« zur Aufführung gebracht werden wird.

Im Krystallpalast zu Sydenham (London) hat ein grosses Händelfest stattgefunden mit 4000 Wirkenden und vor etwa 19000 Zuhörern. Der erste Tag brachte den Messias, der zweite eine Auswahl interessanter Nummern aus z. Th. seltener gehörten Werken Händel's (eine genaue Angabe derselben bringen wir noch), der dritte und letzte den Israel in Egypten.

Dem Manheimer Journal wird aus Manheim 10. Juni berichtet: Zum ersten Mal wiederholt kam heute eine neue Operette »Die gefährliche Nachbarschaft« Text nach Kotzebue's gleichnamigem Lustspiel frei bearbeitet von L. Rocke, Musik von dem hiesigen Musikdirector Ferd. Langer zur Aufführung und fand, gleich der ersten Aufführung, eine sehr freundliche und beifällige Aufnahme. Das Werkchen gehört unstreitig zu den besten Erscheinungen der Neuzeit auf diesem Gebiet. Die Bearbeitung des Textes lässt den erfahrenen, bühnenkundigen, als Sänger und Schauspieler beliebten Verfasser in seinem köstlichen Humor erkennen. Die Musik gehört der guten deutschen Schule an, ohne eine subjective Eigenartigkeit zu entbehren, und offenbart eine klare, verständige Auffassung des Textes, sowie eine wahrheitsgetreue dramatische Zeichnung der Handlung und Handelnden. Der junge Componist besitzt entschiedenes Talent für dramatische Musik und eine edle Richtung an Gedankenempfindung (?) und Erfindung und an Verwendung und Mischung der orchestralen Klangwirkungen. Die Ensemblestücke sind in imitatorischem Stil musterhaft angelegt und correct und fliessend ausgeführt. Hierher gehören namentlich ein Terzett, ein Duett und Quartett; originell ist besonders das Lied des Schneiders Fips, auch die Ouvertüre trägt das Gepräge des Eigenartigen an sich und macht das Ganze einen freundlichen erheiternden und belebenden Eindruck.

In Bielefeld fand am 14. Juni ein Concert des Männergesangvereins Arion statt, in welchem auch Herr Capellmeister Carl Reinecke aus Leipzig als Pianist und Componist mitwirkte.

Auf dem Kopf dieser Zeitung ist heute bereits Herr Arrey von Dommer als verantwortlicher Redacteur genannt, doch ist dies mehr pro forma (des Semesterwechsels wegen) geschehen. Die heutige und die zwei folgenden Nummern werden noch von der bisherigen Redaction besorgt; sodann aber tritt, wegen eines noch andauernden Unwohlseins des Hrn. von Dommer, als interimistischer Redacteur Herr Robert Eitner aus Berlin ein, welcher die Zeitung bis zu dem Zeitpunkt fortführen wird, wo Herr von Dommer die Redaction vollständig übernehmen kann.

Digitized by Google

ANZEIGER.

[111]

Neue Musikalien

aus dem Verlag von

Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Thlr. Ngr.

Beethoven, L. v., Première Symphonie. Arrang. pour le Piano à quatre mains par Jul. Schaeffer. **Nouvelle Edition.** (Hochformat.) 1 15

Dussek, J. L., Sonaten für das Pianoforte. Neue Ausgabe. Erster Band. (Nr. 1—20 enthaltend.) **Roth cartonnirt** . . 2 15

Eckert, Carl, Aus den Blättern der Liebe. 6 Gedichte für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 25 1 —

Nr. 1. *Und wieder singt die Nachtigall.*
- 2. Der Wanderbursch. *Ich weiss gar süsse Melodei.*
- 3. *Ich schau empor zum Abendstern.*
- 4. Reiterlied. *Mit meinem Fähnlein hin und her spielt froh der Morgenwind.*
- 5. Ein Abschied. *Ein Schifflein stösst vom Lande weit in die blaue See.*
- 6. Frühlingslied. *Wie es grünt und blüht im Hag.*

Haydn, Jos., Die Jahreszeiten. Vollständiger Clavierauszug. Neue Ausgabe. 8. **Roth cartonnirt** 2 15

Krause, Anton, 2 instructive Sonaten für das Pianoforte. Op. 19. Nr. 1. 15 Ngr. Nr. 2. 20 Ngr. 1 15

Liszt, F., Isolden's Liebes-Tod. Schluss-Scene aus Rich. Wagner's Tristan und Isolde. Für das Pfte. bearbeitet . — 17½

Reinecke, C., König Manfred. Oper in 5 Acten. Op. 93. Clavierauszug zu 2 Händen ohne Worte von C. Kiebitz . 4 25

—— **Potpourri** aus derselben Oper für das Pianoforte . . — 25

—— **Ouverture** aus derselben Oper f. das Pfte. zu 4 Hdn. — 25

Scarlatti, D., Sonaten für das Pianoforte. Nr. 41. Cdur. Nr. 42. Cdur à 7½ Ngr. Nr. 43. Fdur. Nr. 44. Fmoll à 5 Ngr. Nr. 45. Cismoll. Nr. 46. Edur. Nr. 47. Adur à 7½ Ngr. Nr. 48. Dmoll 5 Ngr. Nr. 49. Fdur 7½ Ngr.

Schubert, Franz, Lieder und Gesänge. Neue revidirte Ausgabe. Fünfter Band. Schwanengesang. Vierzehn Gesänge. **Roth cartonnirt.** 8. . . . . — 25

—— —— Vierter Band. Einzel-Ausgabe. Nr. 75—134 à 1½—4½ Ngr.

—— **Momens musicals** für das Pfte. zu 2 Händen. Op. 94 — 12

—— **Dritte grosse Sonate** für das Pfte. zu 2 Hdn. Op. 120 — 12

—— **Vierte grosse Sonate** für das Pfte. zu 2 Hdn. Op. 122 — 12

Weber, C. M. v., Rondo brillant. Esdur. Für das Pianoforte. Op. 62 . . . . — 5

—— **Aufforderung zum Tanz.** Für das Pfte. Op. 65 . . — 5

---

[112] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Fünf

IMPROMPTUS

für

Pianoforte zu vier Händen

componirt von

Ernst Naumann.

Op. 8. Pr. 1 Thlr.

Von demselben Componisten erschienen bereits in demselben Verlag:

Op. 3. **Fünf Lieder** von J. v. Eichendorff, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 20 Ngr.

Op. 4. **Drei Phantasiestücke** für Violoncell oder Viola und Pianoforte. 1 Thlr.

Op. 5. **Drei Phantasiestücke** für Viola oder Violine und Pianoforte. 1 Thlr. 10 Ngr.

Op. 6. **Quintett** (Cdur) f. 2 Violinen, 2 Violen u. Violoncell. 2 Thlr.

---

[113] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Drei

DIVERTISSEMENTS

für

zwei Violinen, Viola, Bass und zwei Hörner

componirt von

W. A. MOZART.

Für Pianoforte zu zwei Händen

bearbeitet

von

H. M. Schletterer.

Nr. 1 in D. Nr. 2 in F. Nr. 3 in B à 1 Thlr.

---

[114] Verlag von ***F. E. C. Leuckart*** in Breslau.

Soeben erschien:

Geschichte der Musik

von

A. W. Ambros.

Mit zahlreichen Notenbeispielen.

Dritter Band, auch unter dem besonderen Titel:

Geschichte der Musik im Zeitalter der Renaissance bis zu Palestrina.

XVI und 592 Seiten. gr. 8⁰. Preis: 4 Thlr.

---

[115] Verlag von

J. Rieter-Biedermann

in Leipzig und Winterthur.

C. Ph. E. Bach.

Thlr. Ngr.

Sonaten für Clavier und Violine.

Nr. 1. in Hmoll 1 15
- 2. in Cmoll 1 15

Geistliche Oden und Lieder von C. F. Gellert, für eine Singstimme mit Clavierbegleitung. Für gemischten Chor gesetzt von Ludwig Rutschi. 8.

Heft I.

Nr. 1. Morgengesang: »Mein erst Gefühl sei Preis und Dank«.
- 2. Gottes Macht und Vorsehung: »Gott ist mein Lied«.
- 3. Ergebung in den göttlichen Willen: »O Herr mein Gott, durch den ich bin«.
- 4. Zufriedenheit mit seinem Zustande: »Du klagst und fühlest die Beschwerden«.
- 5. Am neuen Jahr: »Er ruft der Sonn' und schafft den Mond«.
- 6. Der Schutz der Kirche: »Wenn Christus seine Kirche schützt«.

Partitur und Stimmen . . . . — 25
Stimmen einzeln . . . . à — 3¾

Wilh. Friedemann Bach.

Sonate für zwei Claviere 1 25

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Arrey von Dommer.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 8. Juli 1868. **Nr. 28.** III. Jahrgang.

Inhalt: Joh. Seb. Bach's Werke. — Recensionen (Zur Geschichte der Musik). — Erste Aufführung der Oper: »Die Meistersinger in Nürnberg«. — Die Musik als Wissenschaft und Kunst. — Das Piano-Examen im Conservatorium der russ. Musikgesellschaft. — Bericht aus Leipzig. — Feuilleton (Kurze Nachrichten). — Berichtigung. — Anzeiger.

Joh. Seb. Bach's Werke.

Sechzehnter Jahrgang. Leipzig 1866. Herausgegeben von der Bachgesellschaft.

C. P. So gross die Freude ist, womit wir jeden neuen Band begrüssen, den die Herausgeber Bach's wie eine versunkene Schiffsladung aus der Tiefe der Vergessenheit heraufheben und zu Jedermanns Benefiz an's Licht stellen: so sehr wächst mit jedem neuen Band auch zugleich das Bedauern, dass wenigstens wir ältern Männer, denen der grösste Theil dieser Schätze völlig neu ist, nicht mehr hoffen können, diese Werke, auch wenn wir uns genau damit bekannt zu machen suchen, doch ebenso uns zu assimiliren, sie dergestalt in unser Seelenleben aufzunehmen, dass sie, wie Mozart und Beethoven, wie Haydn und Weber, wie der Messias und der Paulus, uns immer und überall in den Ohren liegen, in schlaflosen Nachtstunden sich selber uns vorspielen, auch neben anderweitiger Arbeit sich ungerufen bei uns einstellen, dass wir ihnen ein Weilchen Gehör geben müssen, wir mögen wollen oder nicht. Wir Alten können in dieser Art den Bach nicht mehr bewältigen; der, wie es fast aussieht, *in infinitum* wachsende Umfang, die Masse wie das Gewicht derselben macht uns das unmöglich, wir müssen uns begnügen, wenn wir nur einen kleinen Theil des grossen Ganzen uns noch so aneignen können, dass wir ganz darin zu Hause sind. Ob das jüngere Geschlecht, das nach so viel Neuem sich umschaut, darin weiter kommen wird, wagen wir nicht voraus zu bestimmen. Freilich ist ja auch von den andern Meistern nur ein verhältnissmässig kleiner Theil ihrer Werke zu solch einem Gemeingut geworden: aber sie stehen auch nicht durchweg mit jeder Symphonie, jedem Quartett oder Trio, jeder Sonate auf ihrer ganzen Höhe; Haydn hat nur e i n e Schöpfung, Weber nur e i n e n Freischütz geschrieben. Aber von Bach erhalten wir, so oft uns etwas zuvor noch Ungekanntes zu Gesicht kommt, stets den Eindruck, dass er eigentlich immer und überall derselbe ist, in jedem Stück, in jedem Takt ein gewaltiger Mensch. Diese Kirchencantaten z. B., die er ja lediglich

für seinen eigenen Gebrauch und nicht zu einer Concertaufführung, sondern zum Gottesdienst, also einer sehr gemischten, gar nicht wegen der Musik herbeigekommenen Zuhörerschaft zu lieb, d. h. vielmehr seinem Gott zu Ehren, schrieb, denen wohl ein Theil der Gemeinde, als einer blossen Nebensache, nicht einmal aufmerksames Gehör scheukte, sind gleichwohl in ihrer Art um nichts geringer, als seine grössten Werke. Aber eben deswegen kann man sich aus Bach keine Auswahl machen, um das Uebrige unbeachtet zu lassen, und so sollte man von Rechtswegen Alles kennen und inne haben, was von ihm stammt. Aber, wie gesagt, es werden immer nur Wenige sein, die sich nicht damit schon reichlich zufrieden geben müssten, nur einen kleinen Theil seiner Werke so im Sinn und Gedächtniss zu haben, dass sie ihr vollständiges Eigenthum — wir möchten fast sagen: ein integrirendes Moment ihres Bewusstseins — ein Theil ihrer Seele sind. Aber dass doch diese Reichthümer einer ganz unerschöpflichen Kunst Allen offen stehen, dass sich alle Besten und Bessern unter den Musikern, Künstler und Liebhaber, daran stärken und bilden können, das ist eine Wohlthat, für die wir mit jeder neuen Publication uns auf's Neue zu höchstem Dank verbunden fühlen.

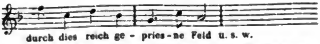
In vorliegendem 16. Band sind 10 Kirchencantaten enthalten, Nr. 61—70, mit Ausnahme eines einzigen Satzes uns alle völlig neu. Es sind die Cantaten: 61. Nun komm, der Heiden Heiland. Auf den Advent. (1714.) 62. Nun komm der Heiden Heiland. (Andere Composition, unbekannt aus welchem Jahr.) 63. Weihnachtscantate: Christen, ätzet diesen Tag (nämlich »in Metall und Marmorstein«). 64. Sehet welch eine Liebe hat uns der Vater erzeiget. (Auf den dritten Weihnachtsfeiertag. Also auch den zweiten und dritten hat man so hochfestlich mit Musik gefeiert! Welch eine andere Zeit!) 65. Sie werden aus Saba alle kommen. (Auf das Erscheinungsfest.) 66. Erfreut euch ihr Herzen. (Auf den zweiten Osterfeiertag.) 67. Halt im Gedächtniss Jesum Christ. (Auf Quasimodogeniti.) 68. Also hat Gott die Welt geliebt. (Zweiter Pfingstfeiertag.) 69. Lobe den Herrn meine Seele. (Zwölfter Sonntag nach Trinitatis.)

Digitized by Google

70. Wachet, betet, seid allezeit bereit. (26. Sonntag nach Trinitatis.)

Die beiden ersten Nummern sind Bearbeitungen desselben Adventchorals; sie geben aber einen neuen Beweis dafür, wie wenig sich Bach an die alten Kirchentonarten gebunden hat. In der ersten Cantate lässt er singen: *a a* | *gis c̄* | *h a h* | *a*; dieses *gis* ist modern, in der Kirchentonart (dorisch, eine Quinte höher versetzt) unmöglich; in der zweiten Cantate dagegen lässt er die alte Tonfolge, nun in H versetzt, unangetastet stehen: *h h* | *a d̄* | *cis h cis* | *h*; man sieht also auch hier, dass er ganz wie es im Moment ihm convenirte, d. h. wie die alte Tonart sich musikalisch verwerthen liess, sie gebrauchte oder nicht gebrauchte. So hat S. 118 der Choral: »Gelobet seist du Jesu Christ«, nur am Anfang und etwa am Schluss den mixolydischen Anklang; schon im zweiten Takt ist der verminderte Septimenaccord auf *gis* ungefähr das Gegentheil von allem Mixolydischen und Alt-kirchentonartlichen; und S. 233 erscheint der Choral »Erschienen ist der herrlich Tag« statt in dorischem Gewande vielmehr im modernsten H-dur, wenn auch der Schluss in der Dominante gemacht wird. Das ist das Recht der fortgeschrittenen Kunst, dass sie Formen, in denen eine vergangene Zeit das absolut Schöne, das musikalisch Heilige und Höchste verehrt hat — nicht etwa geringschätzig auf die Strasse wirft, aber ebensowenig sich mit blinder Devotion in diese Formen bannen lässt, sondern sie, in so weit sie wirklich ein Moment des Schönen in sich tragen, frei am rechten Ort für ihre Zwecke als eines ihrer Mittel verwendet. Wie sehr sich aber unser Altmeister überhaupt die freie Verfügung über alles Traditionelle und alle Kunstmittel vorbehielt, zeigt auch der Schlusssatz der ersten Cantate, wo er die zweite Hälfte des Chorals »Wie schön leucht't uns der Morgenstern«, ohne die erste, als *Cantus firmus* zu einem lebhaft-heitern Schlusschor verarbeitet.

In Nr. 68 (Pfingstcantate) begegnen wir S. 258 unerwartet der unvergleichlichen Sopranarie: »Mein gläubiges Herze«, mit obligater Violoncellbegleitung. Dass dieselbe ursprünglich für eine weltliche Musik von Bach componirt und ihr erst später der geistliche Text unterlegt worden, war schon länger bekannt: schon durch Winterfeld's grosses Werk über evangelischen Kirchengesang ist die Arie verbreitet worden und hat sich inzwischen überall eingebürgert. Hier aber erfahren wir im Vorwort S. XVIII erst das Genauere. Bach hatte für den Herzog Christian von Weissenfels ein *dramma per musica* componirt, dem Anfang nach zu schliessen ein Jagdstück. In diesem kommt nun eine Arie, nicht blos mit weltlichem Text, sondern mit einer völlig andern Melodie vor, während die Violoncellbegleitung dieselbe ist. Die ersten vier Takte der Singstimme lauten so:



Wie klar hat Bach seiner reizenden Violoncellstimme angesehen, dass zu ihr eine noch viel schönere Melodie gehöre als die obige! Und so ist also die Singmelodie: Mein gläubiges Herze etc. eben zu diesen Worten entstanden, eine Melodie, die sich von obiger wie ein jubelndes Kind von einem graziös einherschreitenden Hofcavalier unterscheidet. Das Violoncellthema hat dem Meister, wie es scheint, selber so gut gefallen, dass er es in einem Nachspiel mit concertirender Hoboe und Violine fortführt und sich nicht satt spielen kann.

Unter den Chören, so viel Schönes sie enthalten, ist der schönste und machtvollste S. 273 die Fuge: »Wer an ihn glaubet, der wird nicht gerichtet«, wo mit den nach einander eintretenden Singstimmen je die entsprechende Posaune, mit dem Sopran der Cornett (der Zinke, bekanntlich der ehemalige Stellvertreter der noch mangelnden Discantposaune) mitgeht, während der Continuo als laufender Bass seinen selbständigen Gang verfolgt. Unter den Duetten ist das zu der Nr. 66 gehörige, S. 206, Sopran (die Furcht) und Tenor (die Hoffnung) mit Violinsolo als eine Perle herauszuheben; ebenso unter den begleiteten Recitativen S. 73 »O sel'ger Tag, o ungemeines Heute«, wo das Streichquartett von einer Schönheit ersten Ranges ist. Besonders reich aber ist der ganze Band ausgestattet mit melodiösen und charaktervollen Arien; zu diesen rechnen wir die heroische Bassarie S. 45, wenn auch die Coloraturen, mit denen die Singstimme schon im ersten Wort beginnt, nicht nach modernem Geschmack sind, ja gerade diese Art des Anfangs, da die erste Silbe auf mehrere Takte ausgedehnt wird, bis endlich mit der zweiten Silbe der Zuhörer auf's Klare kommt, was für ein Wort gesungen wird, ästhetisch anzufechten ist; trotzdem hat die Arie, namentlich auch in der Begleitung, eine ungemeine Kräftigkeit. Wie zart ist dagegen S. 263 die Solostelle: »Friede sei mit euch!« und das Adagio S. 364: »Seligster Erquickungstag!« Welch prächtige contrapunktische Arbeit in der Arie S. 154: »Gold und Ophir ist zu schlecht«, von zwei Oboen di caccia nebst Continuo begleitet! Wie mystisch-schön ist S. 319 die Bass-Arie in H-moll: »Mein Erlöser und Erhalter« etc., deren Modulationen aber auch einen sehr sattelfesten Sänger erfordern. Woher hat doch Bach die Sänger zu solchen Arien bekommen? — Und wie melodiös die Altarie S. 312, die Sopranarie S. 349! Als ächt Bach'sche Tonmalerei bemerken wir S. 15 das Klopfen (abgestossene Achtel der Saiteninstrumente) zu dem Text: »Siehe ich stehe vor der Thür und klopfe an«, S. 218 zu dem Wort: »Halt« (Halt im Gedächtniss Jesum Christ), das durch ein Horn verstärkte Aushalten des Soprans auf dem Grundton *a*; S. 329, 331 der Anfang der Cantate: »Wachet, seid bereit«; S. 122 in der wundersamen Arie »Was die Welt in sich hält« — das Aufsteigen und schnelle Verschwinden des Rauchs, mit dem der Text alle Weltlust

vergleicht; S. 135 und 137 das drängende Heranrücken der Völker in der Musik zu den Worten: »Sie werden aus Saba alle kommen« u. a. m. — Die Instrumentation zeigt auch in diesen Cantaten die dem spätern Orchester fremde Mannigfaltigkeit in der Beiziehung von allerlei Instrumenten und in der Zahl derselben: bald sind es ausser dem Saitenquartett 3 oder gar 4 Trompeten sammt Pauken, 3 Hoboen und Fagott, bald sind es Hörner, bald Posaunen, dazu mehrerlei Arten von Hoboen (di caccia und d'amore ausser den gewöhnlichen Hoboen), einmal neben 2 Hoboen die Taille; mehrmals gehen alle Violinen und Violen zusammen, einmal (S. 45) durch das ganze Stück diese alle *unisono* mit dem Bass. Was aber Bach seinen Trompetern zumuthete, wie sie Passagen machen müssen, die Mozart oder Haydn nur einer Flöte oder Hoboe angesonnen hätte, sehen wir auch in diesen Cantaten; nach den Klagen, die er bei Gelegenheit über sein Musikpersonal führte, begreift man in der That nicht, woher er die Leute nahm, um solche Dinge ausführen zu können. Für eine jetzige Aufführung müsste selbstverständlich eine Transscription stattfinden; wir können uns aber sogar des stillen Verdachts nicht enthalten, dass auch unter Bach's eigenen Augen und Ohren jene Trompetenpassagen doch wohl weniger fein, rein und edel geklungen haben werden, als wenn wir etwa Clarinetten dafür in's Feld führen. Denn die jetzigen Klappentrompeten würden wohl dem Charakter dieser Musik nicht entsprechen.

Recensionen.

Zur Geschichte der Musik.

Blätter der Erinnerung an die fünfzigjährige Dauer der Niederrheinischen Musikfeste. Allen Theilnehmern gewidmet von einem frühern langjährigen Mitwirkenden. Cöln, DuMont-Schauberg. 1868. 15 Sgr.

H. D. Unter dem obigen Titel erhält das Publicum von der Hand eines um die Gründung der Musikfeste verdienten und mit den Verhältnissen, unter denen sie sich entwickelten, genau vertrauten Verfassers eine kurzgefasste Geschichte dieses nicht blos für die Hebung der musikalischen Bildung in einem Theil Deutschlands, sondern auch für den Ruhm deutscher Musikübung dem Ausland gegenüber hochwichtigen Instituts. Der grosse Glanz, den diese Feste von Jahr zu Jahr mehr entfalten, die innigen Beziehungen, in welchen die grössten Künstler unsers Vaterlands zu denselben gestanden haben und noch stehen, der anregende Einfluss, den sie auf Hunderte und Tausende von Musikern und Musikfreunden fortwährend ausüben, machen dieselben zu einem wichtigen Element in der geschichtlichen Entwicklung unserer Kunst in neuerer Zeit, und müssen eine Bewahrung der auf ihre Gründung und Entwicklung bezüglichen historischen Notizen in hohem Grad wünschenswerth machen. Es ist mit grossem Dank anzuerkennen, dass einer der noch lebenden Gründer der Musikfeste die Gelegenheit ihres Jubelfestes wahrgenommen hat, um seine Erinnerungen den Theilnehmern als willkommene Festgabe darzubieten, und dass er sich noch überdies der Mühe unterzogen hat, hinzuzufügen, was sich aus Textbüchern, Programmen und sonstigen schriftlichen Documenten Wichtiges entnehmen liess. Von einer Kritik der Aufführungen oder der Wahl der Musikstücke will er dabei ganz absehen; er will nur eine Chronik des Geleisteten geben; seine Mittheilungen will er »nur als historisches Material für die Erlebnisse der Vergangenheit und zur Benutzung für die Zukunftsgeschichte der Niederrheinischen Musikfeste« angesehen wissen. Allerdings könnte eine ausführliche Geschichte der Musikfeste schon jetzt zu einem ziemlichen Buch anwachsen, welches über den Umfang einer Festgabe weit hinausgegangen wäre. Aber ein reichhaltigeres und zuverlässigeres Material, wie es hier geboten wird, möchte auch einem künftigen Historiker nicht zu Theil werden; und wer zu irgend einer Periode dieser 50 Jahre regelmässiger Theilnehmer dieser Musikfeste gewesen ist, für den wird die Schrift die willkommenste Veranlassung bieten, das Erlebte in seiner Erinnerung wieder wach zu rufen.

Die als Hauptaufgabe bezeichnete Chronik des bisher Geleisteten besteht in einer mit Sorgfalt zusammengestellten und genauen statistischen Uebersicht über sämmtliche Aufführungen seit dem 10. Mai 1818, welche neben dem Datum und Ort die Programme sämmtlicher Concerte mittheilt, die jedesmaligen Dirigenten, Solisten und Mitglieder des Vorstands nennt, und endlich die Zahl der übrigen Mitwirkenden und das Local angiebt. Es ergiebt sich daraus, dass im Lauf der 50 Jahre das Fest 3mal in Elberfeld, 16mal in Düsseldorf, 12mal in Cöln und 13mal in Aachen stattgefunden hat und dass es 6mal (1831, 1848—50, 1852 und 1859) ausfiel. Dieser eigentlichen Chronik geht als Einleitung ein historischer Ueberblick über die ganze Zeit vorher, worin die Verhältnisse der Entstehung mitgetheilt, die verschiedenen Perioden der Musikfeste nach ihren charakteristischen Zeichen zu bestimmen versucht werden, und dann, was dem Verfasser bei einzelnen Festen von Interesse schien, mitgetheilt wird. Als erste Periode derselben bezeichnet der Verfasser die Zeit von 1818—24, wo sie unter Schornstein und Burgmüller sich entwickelten; als zweite die bis 1834, während welcher, nach dem Beitritt von Aachen und vornehmlich unter der Leitung von Ferdinand Ries, die Theilnahme sich in der Provinz allmälig erweiterte; die dritte (1835—47), welche man die Mendelssohn'sche nennen könnte, worin unter Zuziehung künstlerischer Solokräfte die Vollendung der Ausführung sich immer höher steigerte; und die vierte (1853 bis 1867), nach längerer Pause, in welcher die Sololeistungen durch Einführung eines Künstlerconcerts als wesentlichen Bestandtheils der Feste noch eingreifendere Bedeutung erhielten; meistens unter Hiller's Leitung. Unter den beigegebenen Notizen und Documenten sind namentlich mehrere Versuche, gemeinsame Statute für die festgebenden Städte zu entwerfen, von Interesse; Versuche, welche bekanntlich — leider! — nie zur Ausführung gelangt sind. Daneben werden einige Besprechungen der Musikfeste aus jener frühern Zeit, so des Düsseldorfer von 1818 im »Hermann« u. a., den heutigen Theilnehmer in hohem Grad interessiren. Aus den jedesmaligen, mit Einleitungen versehenen Textbüchern bringt der Verfasser gelegentlich Auszüge, da diese an ihrer frühern Stelle allerdings der Vergessenheit zu sehr unterworfen sein mochten; hier findet er auch eine geeignete Gelegenheit, des vieljährigen Kritikers der Musikfeste, Prof. L. Bischoff, ehrend zu gedenken.*) Ueber die allmälig wachsende Betheiligung, über die verschiedenen Mühen der Vorbereitung und vieles Andere giebt uns die Schrift ein anziehendes und belehrendes Bild, welches hier weiter auszuführen der Raum verbietet, wodurch wir auch dem Interesse des Lesers vorzugreifen fürchten müssten. Wir machen nur noch auf einige Zugaben aufmerksam, die den Werth der Schrift erhöhen. Zwei grössere Verzeichnisse machen uns mit

*) Ein Versehen ist hier zu berichtigen; das Vorwort zu dem Textbuch für das Düsseldorfer Fest von 1856 (S. 49) war nicht von Prof. Bischoff, sondern von Prof. O. Jahn geschrieben (vgl. dessen Ges. Aufsätze S. 224).

Digitized by Google

sämmtlichen Dirigenten und Solisten, die bei irgend einem Musikfest mitgewirkt, bekannt, sowie mit sämmtlichen, nach den Componisten geordneten Compositionen, welche zur Aufführung kamen. Wir lernen daraus z. B., dass am häufigsten F. Ries Dirigent war, nämlich achtmal; demnächst Mendelssohn, und zwar 7mal, nächst ihnen Rietz und Hiller, nämlich jeder 6mal. Die Componisten, von denen am häufigsten Werke aufgeführt wurden, sind Beethoven und Händel, nächst ihnen Mozart und Mendelssohn. Von hervorragenden Werken wurde Beethoven's neunte Symphonie zum ersten Mal auf dem Musikfest aufgeführt (1825 in Aachen); Mendelssohn's Paulus war für dasselbe componirt (1836). — Noch ist dem Buch beigegeben ein Plan des Locals für das erste Musikfest nebst einer Abbildung der damaligen Eintrittskarten, sowie ein Facsimile eines Briefs von Beethoven an F. Ries vom 9. April 1825 (welcher Letztere ihn dem Verfasser zum Geschenk gemacht), der in Wegeler's und Ries' Notizen, jedoch nicht ganz veröffentlicht war.

Die Schrift wird allen mitwirkend oder zuhörend bei Musikfesten Betheiligten eine erfreuliche Gabe sein, und wir empfehlen sie allen denen, welche den anregenden Einfluss derselben jemals an sich erfahren haben, angelegentlich. Aber auch für die Unternehmer der Feste in den rheinischen Städten wird es nicht unerspriesslich sein, durch Lectüre derselben in sich die Erinnerung an die gute Tradition der Musikfeste stets wach zu halten und die ursprüngliche Tendenz derselben nie zu vergessen; es wird ihnen das ein Leitstern sein bei etwaigen Gefahren, die auch diesem Institut durch das Auseinandergehen der Interessen leicht drohen können.*)

Erste Aufführung der Oper:

„Die Meistersinger in Nürnberg"

von R. Wagner im kgl. Hoftheater zu München, 21. Juni.

S. Endlich ist der mit Spannung und Interesse lange erwartete Tag vorüber, die Welt ist um ein musikalisches Ereigniss reicher, Wagner's (sogenannte komische) Oper: die Meistersinger in Nürnberg, wurde am Abend des 21. Juni zwischen 6—11 Uhr wirklich aufgeführt. »Die Meistersinger sind also da, sie sind eine That, sind Wirklichkeit geworden, sind aus dem stummtönenden Leben der Partitur in Geist und Blut der Ausübenden gedrungen, sind bereits ein Stück Leben trefflicher Künstler geworden. Sie haben einen durchgreifenden Erfolg gehabt. Wagner hat die bisherige Rath- und Thatlosigkeit auf dem Gebiet der komischen Oper als glücklicher Sieger durchbrochen, hat ihr ein neues kaum geahntes Gebiet erschlossen, und das Alles haben die entzückten Zuschauer sofort wenigstens energisch empfunden u. s. w. u. s. w.«**) Der von königlicher Gunst hoch gehobene Tonsetzer wohnte der Darstellung seines Werks an der Seite des Königs in der Kaiserloge bei und nahm hier den jauchzenden Beifall seiner Verehrer entgegen. Gleicher Ehren ist vor ihm kein Componist theilhaftig geworden. Das Wort: »Es soll der Dichter mit dem König gehen«, hat sich erfüllt. Es lässt sich denken, dass das Publicum eines Hoftheaters, vermehrt durch fanatische Anhänger des Propheten der Zukunftsmusik, dem also ausgezeichneten Musiker gegenüber nicht sparsam mit Beifallsbezeigungen sich erwies. Inmitten des sehr zahlreich versammelten Publicums, das durch tapfere Anführer zu immer neuen Beifallssalven angemuntert wurde, befanden sich gewiss auch viele ruhige, besonnene Hörer, die im Verlauf der Aufführung eine total gegentheilige Anschauung von dem neuen Werk als jene gewannen, die ihre Bewunderung gern der ganzen Versammlung octroyirt hätten. Wenn nun gegenüber der sich aufdrängenden Meinungsäusserungen keine Opposition sich geltend machte, so dürfte die Rücksicht auf den gegenwärtigen hohen Beschützer der Wagner'schen Muse die Hauptursache davon gewesen sein. Text und Musik des nun aufgeführten Werks liegen seit einiger Zeit dem allgemeinen Urtheil vor. Text und Musik haben beide Wagner zum Verfasser, nach beiden Seiten hin erscheint das neue Werk mit ausserordentlichem Fleiss und grösster Sorgfalt gearbeitet. Dennoch müssen wir, nachdem wir das Textbuch und den Clavierauszug gründlich studirt haben und der Aufführung mit der eingehendsten Aufmerksamkeit gefolgt sind, beides, Dichtung und Composition als total verunglückt und verfehlt bezeichnen. Der Text, was die Verse anlangt, ist eine verkehrte Nachahmung der Reimkunst des 16. und 17. Jahrhunderts, mit allen ihren verschrobenen, ungeniessbaren und, was das Schlimmste ist, für musikalische Behandlung höchst ungünstigen Verskünsteleien. Er enthält ferner so gut wie gar keine Handlung. Ein zweites Sujet, so unglücklich in der Wahl des Stoffes, so ohne alle Spannung in der Anlage, ohne jedwedes Interesse, ausschliesslich nur auf Aeusserlichkeiten gegründet, existirt in der ganzen Opernliteratur nicht wieder. Ein junger, hübscher, höchst überspannter Ritter liebt ein junges, hübsches, nicht minder überspanntes Bürgermädchen. Natürlich wird seine Neigung mit aller Ueberschwenglichkeit erwidert. Der durch die Ehre dieser hochadeligen Verbindung geschmeichelte Vater, der seine Tochter aber leider schon als Preis für den besten Meistersinger ausgesetzt hat, wünscht nichts Sehnlicheres als solch edlen Schwiegersohn, auf dessen Seite zudem noch der Fürst der Meistersinger, H. Sachs, steht. Dem schönen Bunde entgegen tritt einzig ein alter, hässlicher, höchst alberner Mensch, der sich fortwährend lächerlich macht, überall verhöhnt wird und keine komische, sondern nur eine unendlich bemitleidenswerthe Figur spielt. Niemandem wird es vom Beginn der Vorstellung an auch nur einen Augenblick zweifelhaft sein, wer den Sieg davon tragen, die Braut heimführen wird. Alle Nebenpersonen sind unbedeutend; es verlohnt sich nicht der Mühe von ihnen nur zu reden. Und zu dieser Handlung hat Wagner einen Text geschrieben, der 140 Seiten umfasst! Liest man ihn, so wird man in jedem Act wenigstens einmal einschlafen, würde man ihn ohne Musik aufführen, was übrigens ganz gut möglich wäre, kein Mensch würde ihn anzuhören vermögen, und nun ist das Ganze erst noch mit der allerbreitspurigsten Musik, deren Vortrag fünf volle Stunden in Anspruch nimmt, versehen. Und dieses Werk nun rühmen die Wagner'schen Heisssporne als die vollendetste, herrlichste und humoristischste Kunstschöpfung: sie prophezeien ihm die sofortige Verbreitung über alle Bühnen Deutschlands! Der erste Act giebt eine Abhandlung über das Wesen und die Einrichtung des Meistergesangs, die fortan des alten J. Ch. Wagenseil's: *de germaniae phonascorum*, Von der Meister-Singer *origine, praestantia, utilitate et institutis*, Altdorf 1697, überflüssig macht. Der zweite und dritte Act gipfeln in hübschen Tableaux, die Wagner bekanntlich sehr geschickt anzubringen und auszustatten weiss, die aber für den Werth eines Werks in keiner Weise entscheiden. Mit Erfolg hat es der Verfasser verstanden, Gegnern seiner Richtung hie und da einen Hieb zu versetzen, und man kann denken, dass dergleichen Sätze immer eifrig beklatscht wurden. Z. B.

---

*) Im »Dresdner Journal« hat kürzlich ein weiser Feuilletonist (wahrscheinlich Zukunftsmusiker) das Institut der Niederrheinischen Musikfeste besprochen und dabei eine totale Veränderung des Repertoires verlangt, worauf einzugehen die Comités natürlich sich hüten werden. Bezeichnend aber ist es für den Standpunkt unserer sächsischen Kunstkritik, dass solche Albernheiten sich sogar in die Spalten officieller Blätter vorwagen dürfen. Unter solchen Umständen muss man freilich auf die Verwirklichung der Idee »sächsischer Musikfeste« im Sinne wirksamerer Ausführung classischer Musik verzichten. D. Red.

**) Cornelius in der süddeutschen Presse, Grandauer in der Augsburger Abendzeitung.

Digitized by Google

Mein Kind für den ist Alles verloren,
und Meister wird der in keinem Land,
Denn wer als Meister ward geboren,
Der hat unter Meistern den schlimmsten Stand.

Oder: Doch sag' ich nicht, dass es ein Fehler sei;
nur ist's nicht leicht zu behalten,
und das ärgert unsre Alten!

Die Oper beginnt mit einem sehr geräuschvollen Instrumentalvorspiel, das recht wohl eben so gut ein tragisches Werk einleiten könnte. Es ist aus den Hauptmotiven der ganzen Oper zusammengesetzt, aber die Verarbeitung ist schwülstig, unklar und bizarr. Wie in allen Wagner'schen Opern hat auch in dieser jede der Hauptpersonen ein bestimmtes Motiv, das ihren Eintritt jedesmal verkündet und wie ein Schatten neben ihm herwandelt. Alle Charaktere, und darin sind sich ebenfalls alle Wagner'schen Dichtungen gleich, sind künstlich gemachte, ideal verzerrte, überschwengliche, schmachtende, verzückte, selig lächelnde, beschämt die Augen senkende, stets in höchster Ekstase sich befindende, also in jeder Hinsicht unwahr, ohne irgend einen reellen kräftig männlichen Zug. Hans Sachs ist ein Volksmann ganz in der Weise des 19. Jahrhunderts, ein schwärmerischer Träumer, ein endloser Schwätzer, sonst allerdings ein recht guter, wackerer, ehrlicher Mann. Er wird von seinen Mitbürgern hoch geehrt, gepriesen und begeistert angesungen. Zum Dank dafür ergreift er jede Gelegenheit, seinen Redestrom über die andächtige Versammlung hinzuleiten.

Die bekannten Eigenthümlichkeiten der Wagner'schen Compositionsweise finden sich in stärkster Ausprägung auch in den Meistersingern wieder. Die Musik ist ohne merklichen Absatz oder Einschnitt, ohne bestimmte Form und Tonart, zahllose Motive drängen, häufen und verwirren sich, geschlechtslose Harmonien rauschen vorüber, bekannte, an frühere Opern anklingende Sätze für Blechinstrumente erschüttern jeden Augenblick das Ohr, hoffnungsvolle Ritornelle leiten Melodieansätze ein, die sofort wieder in's Stocken gerathen, frische vom Orchester ergriffene Figuren verlieren sich alsbald in der allgemeinen Verschwommenheit und den Gefühlswehen, welche alle Werke der Zukunftsmusik zu Schwergeburten machen. Der Tonsetzer verschmäht die Anwendung des Recitativs und der Arie; Sätze, die sich rasch abwickeln sollten, werden dadurch endlos hinausgedehnt, da, wo man Melodie erwartet, muss man sich mit gespreizten Parlandos begnügen, die Gesang- wie die Orchesterstimmen werden durch fortwährende Theilung geschwächt, unklar und wirkungslos. Der Instrumentalpart ist der hervortretende, die Singstimmen laufen nur nebenher. Es scheint, als wäre das Orchester zuerst, darnach der Gesang erst dazu componirt worden. Letzterer wird von jenem immer gedrückt und übertönt. Dabei ist das Accompagnement so complicirt und bedeutungsreich, dass man darüber immer die Hauptstimme, den Gesang, überhört und vergisst. Wie die Charaktere der Personen, so ist auch die Musik künstlich und unnatürlich. Ueberall finden wir die ängstliche Detailmalerei, nirgends grosse, kühne Striche, und welche Kunstgattung kann deren weniger entbehren als die Oper? Jedes Wort, jede Empfindung wird besonders ausgemalt, bekommt im Orchester seinen eigenen Ausdruck, dadurch aber wird aller Fluss der Musik gehemmt, jede Wirkung unmöglich gemacht, die tödtlichste Langweile erzeugt.

Am unglücklichsten ist dem Tonsetzer die Komik gerathen. Obwohl die Anbeter Wagner's das neue Werk schon zum Voraus als einen Quell ächtesten Humors priesen, zeigt es sich nun, dass es sich nur um eine ganz gewöhnliche Spassmacherei handelt. Beckmesser ist kein Komiker, es ist eine Karrikatur, übertrieben bis zur Unausstehlichkeit. Die ganze Person erscheint so erbärmlich, so geist- und witzlos, dass man es kaum zum Mitleiden mit ihr bringt. Wagner sucht nur in Aeusserlichkeiten seine komischen Effecte; einige brummende Töne im Orchester, Melodien, die mit langen Schwänzen und Coloraturen endigen u. dergl., aber dem Allen fehlt der eigentliche humoristische Kern. Dittersdorf, Haydn, Mozart, Cimarosa, Rossini, Auber, Lortzing, ihr seid Götter auf diesem Feld, im Vergleich zur Komik der Meistersinger. Versuche es doch Wagner nie mehr, mit euch in die Schranken zu treten. Nie wird er, in eine phantastische Harlekinsjacke gezwängt, an jenem ächten Witz und Geist, wodurch zündend laute Lust und inniges Wohlgefallen hervorgerufen wird, euch je auch nur annähernd zu erreichen vermögen.

Es ist undenkbar, dass ein Tonwerk, das den Zuhörer fünf Stunden hindurch auf die Folterbank des Parquets zwängt, nicht einzelne glückliche Momente aufzuweisen haben sollte. Einige solcher Oasen finden sich denn auch in den Meistersingern; aber gar zu häufig täuscht nur eine Fata morgana, d. h. es gewinnt den Anschein, als komme nun eine gesunde, frische Melodie, eine Täuschung, die sofort wieder vor unsern Augen verschwindet. Die einzige natürliche, wohlthuende Weise ist im dritten Act das kleine Liedchen David's: »Am Jordan St. Johannes stand«. Eine erträgliche Wirkung macht der erste Chor (Da zu dir der Heiland kam) und ein Chor im dritten Act (Wach auf, es nahet gen dem Tag), doch wird ersterer durch ganz ungehörige Zwischenspiele in einzelne Stücke zerrissen, letzterer, nach Art der alten Madrigale componirt, wetteifert mit vielen derselben an den unnatürlichsten Textverrenkungen, die jedes Gefühl beleidigen müssen. Eine gewisse Volksthümlichkeit haben ferner die Chöre der Schuster, Schneider und Bäcker im letzten Act, aber auch in ihnen ist die Komik durch zu stark aufgetragene Farben zu einem Zerrbild geworden. Von den Solisten gewann sich Herr Nachbaur (Walther) den meisten Beifall. Seine Lieder im ersten und dritten Act sind die sangbarsten Stücke der Oper. Ebenso zählt zu den dankbarern Nummern Hans Sachsen's Lied im zweiten Act, obwohl dieses gleichfalls an den bizarrsten Uebertreibungen leidet. Was alle liedartigen Gesänge ausserordentlich beeinträchtigt, ist der Umstand, dass sie mehrere Strophen haben. So erquicklich sie im Ganzen und gegenüber ihrer trostlosen Umgebung sind, so hätte man doch auch hier mit Einer Strophe vollkommen genug. Wirklich poetischen Reiz hat das Zwiegespräch zwischen Eva und Sachs im zweiten Act, aber es ist wiederum so hinausgedehnt, dass es zuletzt unerträglich wird. Eine schöne Klangwirkung macht das Quintett des dritten Acts, doch wird es nie deutlich und verständlich werden können; fünf Personen singen gleichzeitig fünf verschiedene Texte und fünf verschiedene Melodien (?) und dazu tritt eine reiche Instrumentalbegleitung. Es handelt sich hier also nicht um ein Verstehen, sondern nur darum, dass das Ohr Klänge und Töne in möglichster Zahl aufnimmt. Gelungen ist auch in dieser Oper ein Marsch. Die Gesangsleistungen waren durchweg ausgezeichnet. Leider wurde Herr Hölzel (Beckmesser) im letzten Act total heiser. Das Orchester war vorzüglich, das ganze Ensemble, einige Schwankungen abgerechnet, befriedigend. Die Inscenirung — Kostüme, Decorationen, Gruppirungen etc. — erwies sich als unübertrefflich, reich, schön und geschmackvoll, aber mit solchen Aeusserlichkeiten hält man keine Oper; sie ermüden zuletzt nur und wenn es auch recht rühmlich ist, alle Künste im Dienst der Oper das Höchste leisten zu sehen, so will man aber doch in erster Linie schöne, verständliche und ansprechende Musik hören.

„Die Musik als Wissenschaft und Kunst"

(La musica Scienza ed arte)

ist der Titel eines neuerschienenen Werks des Sign. Giuseppe Privitera, Bürgers von Syracus, auf welches, im Auftrag des Municipiums dieser ehrwürdigen Stadt, der Syndicus und

Digitized by Google

Senator des Königreichs: Sign. G. Moscuzza zu subscribiren dringend empfiehlt, welche Aufforderung auch der Redaction dieser Blätter zugegangen ist. Wohl würde es Wunder nehmen, wenn eines schönen Tags der Rath der guten Stadt Leipzig durch ein gedrucktes mit dem Stadtwappen geziertes Formular zur Subscription eines neuen musikwissenschaftlichen Werks aufforderte! Vermuthlich entstehen dergleichen in Leipzig mehr als in Syracus, mit allem Respect sei es gesagt. Die Municipien der italienischen Städte haben sich ausserdem eine grössere Selbständigkeit bewahrt, als dieses in unserm Staatsverband möglich wäre. Wie die meisten dieser Städte auf den Trümmern einer grossen Vergangenheit erbaut sind, tragen sie das stolze Bewusstsein dieser wenn auch seit manchem Jahrhundert entschwundenen Grösse in sich, und so sind sie auch jeden Augenblick bereit, ihre wirkliche oder eingebildete Bedeutung den Ansprüchen einer Nachbarstadt gegenüber zu wahren. Auch der elendeste Bettler in Italien weist dem Fremden gegenüber mit Stolz auf die Paläste, Kirchen und Kunstwerke, welche die Mauern seiner Stadt einschliessen. Was aber die Heimath in Kunst und Wissenschaft auch in gegenwärtiger Zeit hervorbringt, gilt jedem Einheimischen für würdiger und bedeutender, als das Meiste, was die Aussenwelt für rühmenswerth hält. Die theilweise noch heute fortdauernde Abschliessung von dieser Aussenwelt in Allem was Wissenschaft und Kunst betrifft (wir sind gern bereit einzelne fein und vielseitig gebildete Italiener auszunehmen), kann nur dazu dienen, diese naive Selbstüberschätzung zu nähren. Auf Sicilien mag diese Abgeschlossenheit aber wohl noch fühlbarer werden als in den Städten des Festlands. Ausser Mailand und Venedig, welche Städte durch ihre geographische wie politische Lage trotz ihres Widerstrebens immer am meisten von deutschen Bildungselementen beeinflusst wurden, haben die übrigen Hauptstädte Italiens, wir nennen Florenz, Rom, Neapel, erst vor nicht langer Zeit deutscher Musik und Literatur die Thore geöffnet. Es zählt erst nach Jahren, dass man dort in den Concerten deutsche Kammermusik hört, dass die Theater Nachbildungen Schiller'scher und Shakespeare'scher Stücke bringen. Noch vor wenig Jahren suchte während der Carneval-Stagione in Rom ein Impressario dadurch das Publicum anzuziehen, dass er drei Stücke *di penna romana* (aus römischer Feder) versprach. Ich glaube ein ähnliches Versprechen würde in einer deutschen Stadt von sehr abschreckender Wirkung sein. Wir sind längst viel zu gebildet, um mit naiver Freude dem anzuhängen, was die Heimath hervorbrachte. Wir sind gereist, wir haben Kenntniss genommen von dem Höchsterreichbaren auf dem Feld jeder Kunst und Wissenschaft. Wir haben unsere Studien, wenn nicht in London und Paris, doch wenigstens in Berlin, München oder Wien gemacht und lassen uns nicht einreden, dass daheim irgend Etwas der Rede werth sei. Ein einseitiges Protegiren alles Fremden, ein Ablehnen dessen, was wir nicht nur der engern Heimath, sondern dem Vaterland im Allgemeinen verdanken (wenigstens so lange es der Gegenwart angehört), das war und ist noch immer der deutsche Erbfehler. Soviel zur Verständigung. Mit der langathmigen und phrasenreichen, im schwungvollsten Italienisch geschriebenen Vorrede, welche der Syracusische Helmholtz und Hauptmann in einer Person seinem Werk voranschickt, wollen wir die Leser verschonen. Das Programm aber, welches dem Subscriptionsbogen vorgedruckt ist, können wir ihnen nicht vorenthalten, da aus demselben interessante Streiflichter auf den naiven Standpunkt fallen, von dem man dort die bisherigen Leistungen auf dem Gebiet der Musikwissenschaft betrachtet. Vermuthlich auch der Herr Verfasser in höchsteigener Person, von dem das Programm doch wohl herrührt. Dasselbe lautet in möglichst getreuer, hier und da etwas den Ausdruck mildernden Uebersetzung wie folgt:

Programm.

Seit man den Gedanken hatte, aus der Musik eine Kunst zu machen, sah man ein, dass dieselbe ihre ganz eigenthümlichen, festen, zweifellosen Principien haben müsse, welche unfehlbare Resultate gaben: d. h. eine Wissenschaft, wie die Mathematik, oder die Physik, und dass sie sich mit diesen über die letzten (?) Gründe vereinigen müsse.

Seit circa 24 Jahrhunderten, seit Pythagoras, haben die grössten und ausgezeichnetsten Mathematiker, Physiker, Philosophen und Musiker aller Zeiten, Pythagoras selbst nicht ausgenommen, wiederholte Untersuchungen darüber angestellt.

1722 war es zuerst Monsieur Rameau (!), welcher ein auf die Sympathie der Töne begründetes System herausgab. Danach erschienen eine Menge anderer Systeme; zu den bedeutendsten darunter rechnet man die von Tartini, Ricciati, Vallotti, Kirnberger, Vogler, Mormigny etc. Und zwischen allen diesen auf verschiedenen Meinungen begründeten Systemen, zwischen allen diesen Untersuchungen musste die Musik immer vorwärts gehen, ohne ihre Principien recht zu kennen, so dass sie genöthigt war, den natürlichen, dem Menschen eingebornen Instinkt, sich Rechenschaft von seinem Thun zu geben, bei Seite zu lassen.

Giuseppe Privitera, Bürger von Syracus, veröffentlicht eine Arbeit unter dem Titel »Die Musik als Wissenschaft und als Kunst« in der Hoffnung, endlich alle Untersuchungen zu Ende gebracht zu haben. (!)

Diese zehnjährige Arbeit, die Frucht unermüdlichen, angestrengtesten Fleisses, wird dem sorgfältigen Forscher zeigen, wie einem eingehenden Studium der Natur sich solche Wahrheiten eröffnet haben, die in den Stand setzen, ein System auf soliden und wahren Grundlagen zu errichten, und allen den Dingen, welche bisher tausendmal discutirt und nie festgestellt wurden, ihren Platz anzuweisen, indem sie alles, was unter dem Schleier des Geheimnisses verhüllt war, offenbar machen. Das hat mit sich gebracht, dass man eine ganz neue analytisch-synthetische Methode und neue Ausdrucksweisen einführen musste, um die Darlegung der neuen Entdeckungen zu ermöglichen.

Wir hoffen auf eine freundliche Aufnahme seitens der erfahrenern Musikfreunde, weil es sich um etwas so Ersehntes und seit Jahrhunderten Angestrebtes handelt, nämlich darum, der Musik, welcher alle, selbst die rohesten Völker Liebe und Verehrung zollen, auch einen Platz unter den Wissenschaften anzuweisen, nachdem sie doch schon von Alters her einen der ersten unter den schönen Künsten eingenommen hat. Und so übergeben wir denn das Unternehmen der Oeffentlichkeit auf dem Wege der Subscription.

Das Werk zerfällt in zwei Abtheilungen:

1. (Die Musik als Wissenschaft.)
   Vom neuen System und der neuen Methode der Harmonie; oder: Ursprung, Ursache und Wirkung der Musik und der Harmonie im Allgemeinen.
2. (Die Musik als Kunst.)
   Vom Contrapunkt und von der Composition; wie sie sich aus dem System entwickeln.

Das Montagsblatt Nr. 22 der deutschen St. Petersburger Zeitung brachte folgenden Artikel, überschrieben:

Das Piano-Examen im Conservatorium der russ. Musikgesellschaft.

Gross war das Leid, als im Herbst vorigen Jahrs Herr Rubinstein sein Mandat als Director des hiesigen Conservatoriums niederlegte und St. Petersburg plötzlich verliess. Von allen Seiten ertönte der Kassandraruf: »Das Conservatorium geht seinem Verfall entgegen.« — Die Welt gefällt sich bei Beurtheilung gewisser Autoritäten in Hyperbeln; zumal in St. Petersburg, wo man schwer an den Gedanken geht, es könne neben dem Einen ganz gut noch ein Zweiter und Dritter volle Geltung haben.

Wir haben Hrn. Rubinstein jeder Zeit für ein ausserordentliches Talent, für einen höchst geistreichen, imponirenden Pianisten gehalten, der bei geziemender Pietät und Unterordnung vorzugsweise berufen ist, die Classiker zu interpretiren. Aber als Director und Lehrer einer Unterrichtsanstalt, wie das hiesige Conservatorium, ist Herr Rubinstein sicherlich nicht an seinem Platz. Hierzu fehlen ihm objective Ruhe, conservativer Sinn, pädagogisches Talent und vor Allem — Erfahrung. Herr Rubinstein hat früher nie Unterricht ertheilt; wollte und musste es auch — Dank seiner hohen Gönnerin — nicht.

Wenn dennoch Herr Rubinstein am hiesigen Conservatorium fungirte, so geschah dies wahrscheinlich *honoris causa* und in der edlen Absicht, seinen Freunden nützlich zu werden. Wohl mag er in spätern Jahren mit Lächeln manches sonderbaren hier angestellten

Digitized by Google

Experiments gedenken. Thatsache ist, dass während seines 5jährigen Directorats das Conservatorium zu keiner festen Basis gelangte und man da jetzt im Begriff steht, den ganzen Unterricht einer durchgreifenden Reform zu unterziehen. Anzeichen des Fortschritts und des Einlenkens zum Bessern sind dermalen schon gegeben. Wir finden sie in Folgendem:

Erstens war in dem diesjährigen Pianoexamen (wir sprechen als Fachgenosse nur über dieses) die Wahl der Stücke eine sorgfältigere, planvollere; zweitens wurde von dem zeither übermässigen Transponiren Abstand genommen, drittens wollte man mit der von allen Schülern ein und derselben Abtheilung gespielten Eingangsetüde nicht, wie in allen frühern Jahren, ein *steeple-chase* reiten und dabei die Schüler müde und lahm hetzen; viertens erwies sich das Spiel im Allgemeinen als ein maassvolleres, mehr auf Schönheit als Kraftäusserung gerichtetes; fünftens fand das Examen selbst in diesem Jahr zum erstenmal, nicht zu Anfang, sondern, wie in aller Welt, am Ende des Cursus statt; man examinirt je auch nur das, was erlernt wurde.

Ueber Examina liesse sich im Allgemeinen Vieles discutiren. Unserer Meinung nach musste damit keineswegs ein eitles Tonspielen, ein Prahlen mit technischen Künsten bezweckt werden. Eine Prüfung hat zur Aufgabe, die während des Cursus gewonnenen Kenntnisse und Fertigkeiten des Zöglings in möglichst concentrirter Weise zu reflectiren, Tendenz und Lehrmethode der Anstalt in ein helles Licht zu setzen und mittelst Lob und Tadel einen gewissen moralischen Druck auf die Lernenden auszuüben. In dieser sowie manch anderer Beziehung scheint man im Conservatorium noch nicht zur vollen Einsicht gelangt zu sein.

Noch immer ruht der Schwerpunkt in allen Leistungen auf der Mechanik und nicht auf dem geistigen oder rein musikalischen Theil. Noch immer wird die karge Zeit des Unterrichts zu sehr mit technischen Uebungen verbracht, und es scheint beinahe, als vermöchten gewisse Lehrer nicht über bestimmte Exercier-Reglements zur höhern Kunstanschauung sich zu erheben.

Und demungeachtet erscheint die Technik, wie in den Prüfungen bisher vorgeführt, nicht auf der sichern Basis der Combination, der rationellen Ueberzeugung. Was gelang, gelang entweder zufällig, oder es erschien als vereinzeltes Product ohne innern Zusammenhang mit der Schule selbst. Dies wird auch so lange währen, bis die Herren Professoren des Conservatoriums sich über einen gemeinsamen Studienplan werden verständigt haben und dieser ein organisch durchgebildeter sein wird. *)

Gehen wir nun zu den an den ersten Tagen d. M. abgehaltenen drei Pianoexamen der Herren Dreyschock, Gerke, Leschetitzky und ihrer Hilfslehrer über.

Am ersten Tag führten die Herren Gerke und Krohss ihr Contingent vor. Hier müssen wir gleich in erster Linie Herrn Krohss nennen, der unter den Lehrern wirklich Verdienstliches leistete. Nicht nur war die Technik in den meisten Vorträgen seiner Schüler (ausnehmsweise!) eine wohlgeordnete, sorgfältige, sondern auch der übrige und höhere Theil des Unterrichts (Rhythmik, Geist und Charakter des Tonstücks u. s. w.) war ein möglichst intentionirter. Wo dies nicht gelang, lag die Schuld nicht an dem guten Willen. Man konnte jedenfalls ersehen, dass Herr Krohss der gediegenen Schule eines A. Henselt entsprossen ist. An dem Spiel der Zöglinge liesse sich allerdings ein gewisses förmliches, unfreies Wesen ausstellen.

Ausgezeichnet aber war die Ausführung der grossen E moll-Fuge von Mendelssohn und der As dur-Ballade von Chopin durch zwei junge Damen. Nicht billigen können wir nur die Wahl der letztern Pièce, sowie das viele Spielen von Chopin im Conservatorium. Einiges lässt sich von diesem genialen Componisten ganz gut für junge Damen gebrauchen; aber seine Balladen und gewisse, von stürmischer Leidenschaft erregte Pièces werden von zarten, graziösen Herzen nie vollkommen empfunden. Für sie eignen sich weit mehr ideale, von den Eindrücken der Welt nicht afficirte Schöpfungen.

Zwei junge Männer, Schüler des Hrn. Gerke, waren nach Kräften bemüht, sich und ihrem Lehrer Ehre zu machen. Dem Erstern und Begabtern gelang dies auch nach Wunsch. Er spielte das grosse Rondo (Cracoviac) von Chopin, ein obscures Capriccio von Hummel und den ersten Satz der Violin-Sonate von Mendelssohn; Alles ganz gut und fertig; mehr glatt als geistig intentionirt und mit mehr spitzem als vollem Anschlag. Störend wirkte im Capriccio das beständige Pedalheben, ein Fehler, der auch in den spätern Examen bei Vorträgen von Fugen und Sätzen strengen Stils sich öfters wiederholte. — Der andere Schüler spielte den ersten Satz des vierten Concerts von Rubinstein, ohne den nöthigen Geist — die einzige Eigenschaft dieser Composition — hierzu zu besitzen.

*) Näheres über diesen Gegenstand, sowie über Reorganisation des Conservatoriums, haben wir auf Wunsch I. K. H. der Grossfürstin Helene Pawlowna in einer kleinen Schrift ausgesprochen, die gelegentlich veröffentlicht wird.

Am zweiten Examentage kamen die Eleven des Herrn Leschetitzky und seines Hilfslehrer und Schülers, Hrn. von Aves, in's Treffen. Wir hörten nur die des Hrn. Leschetitzky und bedauern, dass es nicht, wie in frühern Jahren, die besten Schüler dieses renommirten Lehrers waren. Allerdings liess sich auch an dem Vorgeführten manche schätzenswerthe Eigenschaft entnehmen, zumal in der Technik und in gewissen pointirten Partien. Aber auf der Höhe der Aufgabe stand der Meister nicht in der Interpretation des ohne Stil und einheitliche Gliederung gespielten ersten Satzes des C moll-Concerts von Beethoven und war auch die Ausführung der übrigens zu schwierig gewählten Es dur-Polonaise von Chopin keineswegs eine gewählte. Ganz gut gelangen dagegen (wie immer Schülern des Hrn. Leschetitzky) die kleinern Sachen.

Der dritte Tag endlich war Hrn. Dreyschock und seinen Committitonen, den Herren Eberts, Petersen und Amenda, eingeräumt. Auch diesmal konnten wir nur den Prüfungen der Herren Petersen und Dreyschock beiwohnen. Von den Zöglingen des Hrn. Amenda wurde uns übrigens sehr viel Lobendes mitgetheilt.

Hrn. Petersen's Schüler zeichnen sich bei allen Gelegenheiten durch eine gediegene Wahl ihrer Stücke, sowie tüchtige musikalische Schulung aus. Auch in dem diesjährigen Examen legten sie in dieser Beziehung ein ehrenvolles Zeugniss ab. Sehr genau war das Zusammenspiel von vier jungen Mädchen in der achthändigen Fuge aus »*les contrastes*« von J. Moscheles. Es geschah ohne Vortaktiren und Pedalheben. Wenig Löbliches liesse sich dagegen über den Vortrag des C moll-Concerts von Beethoven und der technischen Ausführung der meisten Pièces berichten.

Hrn. Dreyschock gelang es, in der Person des Frl. Longinow die Löwin unter allen Preisbewerbern des diesjährigen Pianoexamens vorzuführen. Das Fräulein, aus dem Concert des Hrn. Dreyschock bekannt, trug, wie damals, auch heute Larghetto und Rondo aus dem F moll-Concert von Chopin mit eminenter Fertigkeit, gewähltem Geschmack und den für öffentlichen Concertvortrag berechneten glänzenden Attributen vor. Frl. Longinow verwerthete ihre sechsjährige Lehrzeit auf's Beste.

Sehr löblich finden wir es auch, wenn Herr Dreyschock seine Schüler Beethoven spielen lässt. Nur muss alsdann die Wahl nicht über alle Kräfte gehen, und die sogenannte Faust-Sonate dieses Tonheros von einer begabtern und entwickeltern Schülerin, als Frl. Ribassow ist, gespielt werden. Nicht minder können wir uns mit der Interpretation und Ausführung des ersten Satzes der G dur-Sonate desselben Tonmeisters einverstanden erklären.

Beehrt wurden sämmtliche Examina von I. K. H. der Grossfürstin Helene Pawlowna, die mit gespanntem Interesse sämmtliche Leistungen zu verfolgen geruhte und neuerdings ihre hohe Sorgfalt für das Gedeihen der Anstalt, deren alleinige Schöpferin Sie ist, bekundete.

Berichte.

Leipzig. —ff— Oper. Herr Max Stägemann hat sein Gastspiel als Hans Heiling unter grösster Anerkennung des Publicums beschlossen, nachdem er zuvor zweimal den Templer in Marschner's »Templer und Jüdin« gesungen. Er hinterliess den Eindruck eines gebildeten Sängers und ausgezeichneten Darstellers, der seine grossen Wirkungen nur durch künstlerische Mittel erreicht. Frau Peschka-Leutner, welche in Hans Heiling die Anna sang, hat ausserdem das Publicum zweimal durch die trommelnde und coloraturgewandte Regimentstochter entzückt (sie legte im zweiten Act die Variationen von Proch ein) und sich als Constanze in Mozart's »Entführung« vor ihrem Urlaub verabschiedet, um nach demselben in den Verband der hiesigen Bühne einzutreten. Möchte sie uns nur recht lange erhalten bleiben! Dieser Wunsch würde durch die mannigfachen trefflichen Eigenschaften der Dame genügend gerechtfertigt sein, wenn die Primadonnennoth auch nicht eine gar so grosse wäre. Der neuengagirte Bariton, Herr Lehmann aus Cöln, der als Jäger im Nachtlager von Granada gastirte, sang zu seinem Debüt den Wolfram von Eschenbach im Tannhäuser. Die Stimmmittel Herrn Lehmann's sind nicht gerade bedeutend, wohl aber genügend zu nennen. Der Stimmklang ist edel, wenn auch mitunter etwas spröde, die Gesangsbildung gut. Seinem Vortrag, wie seinem Spiel wäre etwas mehr Frische und Wärme zu wünschen. — Die vierte Wiederholung von Reinecke's Oper: König Manfred fand ein theilnahmevolles und dem tüchtigen Werk aufrichtigen Beifall spendendes Publicum. Der Componist hatte den Schluss geändert, was so wie manche Kürzungen der Oper zum Vortheil gereichte. Die Aufführung erschien uns weniger frisch und abgerundet als die frühern. Da die Hauptkräfte unserer Oper im Juli ihren Urlaub antreten, dürfte dieselbe für die nächste Zeit wenig Stoff zu Besprechungen bieten.

Digitized by Google

Feuilleton.

Kurze Nachrichten.

In Zweibrücken fand am 1., 5. und 6. Juli ein Musikfest unter der Leitung des Herrn Musikdirectors Amadeus Maczewski statt. Eigentliche Concerte wurden aber nur zwei gegeben; das Programm des ersten enthielt Gluck's Ouvertüre zu »Iphigenie in Aulis«, Motette von J. Haydn, C moll-Symphonie von Beethoven, Ode auf den Cäcilientag von Händel; das zweite Concert war für Kammermusik und Solovorträge bestimmt.

Mendelssohn's »Paulus« wurde in Worms zum Schluss des Lutherfestes aufgeführt.

Das Programm des zweiten Händel-Festtags in Sydenham, das wir noch nachzutragen haben, enthielt 39 Nummern aus 15 verschiedenen Werken Händel's, und zwar: Stücke aus »Saul«, worunter eine Arie, der Chor »Neid, Erstgeburt der Hölle« und der Trauermarsch; ferner zwei Arien und ein Duett aus Judas Maccabäus; Arie »*O voi dell' Erebo*« aus *La Risurrezione;* Arie »*deeper and deeper still*« aus Jephta; ein Chor aus *Theodora;* Ouvertüre zum »*Occassional Oratorio*«; Nachtigall-Chor aus »Salomon«; Arie »*Lascia ch'io pianga*« aus »Rinaldo«; Polyphem-Arie aus »Acis und Galathea«; Arie und Chor aus »Semele«; Arie »*sweet bird*« aus »*il Pensieroso*«; Krieger-Chor aus dem »Alexanderfest«; Doppelchöre aus »Deborah« und »Salomon«, Chor »Seht er kommt« aus Judas Maccabäus und noch verschiedene in unserer Quelle nicht näher bezeichnete Arien.

Bisher ungedruckte Briefe Mendelssohn's werden demnächst in einem von Eduard Devrient herauszugebenden Werk veröffentlicht werden.

Leipzig. Dr. Langer, Musikdirector des Pauliner-Vereins, feierte in voriger Woche sein 25jähriges Jubiläum in dieser Eigenschaft. Derselbe wird bei der diesjährigen in Altenburg stattfindenden »Tonkünstlerversammlung« als Dirigent mitwirken.

Berichtigung.

In dem Referat in Nr. 26 über das Concert im Leipziger Stadttheater zum Mendelssohn-Denkmal ist durch Schuld des Setzers bei der Erwähnung der von Frau Joachim gesungenen Musikstücke die Arie aus Gluck's »Orpheus« »*Che farò senza Euridice*« weggeblieben, was hiermit berichtigt wird.

ANZEIGER.

[116] Verlag von

J. Rieter-Biedermann

in Leipzig und Winterthur.

Ferd. Hiller,
Operette ohne Text

für Pianoforte zu vier Händen.

Op. 106. Preis 1 Thlr.

Inhalt: Nr. 1. Ouverture. Nr. 2. Romanze des Mädchens. Nr. 3. Polterarie. Nr. 4. Jägerchor und Ensemble. Nr. 5. Romanze des Jünglings. Nr. 6. Duettino. Nr. 7. Trinklied mit Chor. Nr. 8. Marsch. Nr. 9. Terzett. Nr. 10. Frauenchor. Nr. 11. Tanz. Nr. 12. Schlussgesang.

Obiges Werkchen, das seit seinem Erscheinen sich so reichen Beifall des musikalischen Publicums erworben, wird hierdurch den Liebhabern vierhändiger Claviermusik auf's neue warm empfohlen.

[117] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Hector Berlioz.

Op. 7. **Die Sommernächte.** (Les Nuits d'Eté.) Sechs Gesänge von *Th. Gautier*, übersetzt von *P. Cornelius*, für eine Singstimme mit kleinem Orchester oder Pianoforte.

Nr. 1. Ländliches Lied: »Wenn im Lenz milde Lüfte wehen«, für Mezzosopran oder Tenor. (Fräulein Wolf gewidmet.)
- 2. Der Geist der Rose: »Blick' auf! die du in Traumes Schoosse«, für Contralto. (Fräulein Falconi gewidmet.)
- 3. Auf den Lagunen: »Mir ist mein Lieb gestorben«, für Bariton oder Contralto oder Mezzosopran. (Herrn Milde gewidmet.)
- 4. Trennung: »O kehr' zurück, du meine Wonne!« für Mezzosopran oder Tenor. (Madame Nottes gewidmet.)
- 5. Auf dem Friedhofe (Mondschein): »Kennst du das Grab mit weissem Steine«, für Tenor. (Hrn. Caspari gewidmet.)
- 6. Das unbekannte Land »Sag', wohin willst du gehen, mein liebliches Kind?« für Mezzosopran oder Tenor. (Madame Milde gewidmet.)

Partitur 3 Thlr. 10 Ngr.
Clavierauszug 1 Thlr. 20 Ngr.

[118] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

M. BERGSON.
Concert symphonique

pour le Piano

avec Accompagnement d'Orchestre.

Op. 62.

Arrangement pour Piano seul par l'Auteur

Pr. 1 Thlr. 25 Ngr.

Partitur und Stimmen sind in Abschrift zu beziehen.

Von demselben Componisten erschienen ferner:

Op. 45. **Marche des Vivandières.** Caprice de Genre p. le Piano. 15 Ngr.

Op. 51. **Le Tatamaque.** Danse havanaise pour le Piano. 15 Ngr.

Op. 58. **Les Caractéristiques.** Etudes de Style et de Perfectionnement pour le Piano. (Approuvées par le Conservatoire Impérial de Paris. Adoptées par les Conservatoires de Berlin et Genève.) — Cah. 1. La Naive. La Folatre. La Passionée. La Sensitive. 1 Thlr. — Cah. 2. L'Impétueuse. La Sérieuse. Pour la main gauche seule. 25 Ngr.

Op. 61. **Jadis et Aujourd'hui.** Deux Morceaux caractéristiques pour le Piano. (Jadis; Menuet. Aujourd'hui; Méditation.) 20 Ngr.

[119] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

FRITZ SPINDLER
Sechs Sonaten

für Pianoforte zu vier Händen.

Op. 136.

Nr. 1. Sonatine mit russischem Volkslied. 17½ Ngr.
- 2. Sonatine mit Serenade. 17½ Ngr.
- 3. Sonatine mit Jagdstück. 7½ Ngr.
- 4. Sonatine mit Sicilianischem Tanz. 17½ Ngr.
- 5. Passions-Sonatine. 22½ Ngr.
- 6. Zigeuner-Sonatine. 22½ Ngr.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Arrey von Dommer.

Leipzig, 15. Juli 1868. **Nr. 29.** III. Jahrgang.

Inhalt: Dr. Ed. Hanslick über Richard Wagner's »Meistersinger«. — Recensionen (Neue Ausgaben älterer Werke im Verlag von Breitkopf und Härtel). — Bericht aus Leipzig. — Feuilleton (Miscellen [Aus Briefen von M. Hauptmann]. Kurze Nachrichten). — Abschied des Redacteurs. — Anzeiger.

Dr. Ed. Hanslick über Richard Wagner's „Meistersinger“.

(Hanslick hat über das Wagner'sche Werk in der »Neuen Freien Presse« vom 24. Juni u. s. w. drei Artikel veröffentlicht, deren erstem wir zuerst Einiges entnehmen, um dann den dritten fast in seiner ganzen Ausdehnung wiederzugeben.)

Die erste Aufführung der neuesten Wagner'schen Oper hat gestern bei sehr besuchtem, wenn auch nicht gänzlich gefülltem Hause hier stattgefunden und von 6 bis 11 Uhr Nachts gedauert. Ueber den äussern Erfolg dieser Festvorstellung bedarf es wohl keiner Meldung; derselbe war von vornherein gewiss, wo die Freunde und Verehrer des Componisten aus allen Weltgegenden zusammenströmten und an ihrer Spitze der König selbst eine begeisterte Protection übte. Ueberdies war das Publicum längst nach der wunderbaren Ausstattung lüstern und durch eigene, stark instrumentirte Zeitungsartikel in eine zweckmässige Stimmung gebracht. »Die Aufführung der »Meistersinger« wird ein künstlerisches Ereigniss sein, wie es bis jetzt noch kein Publicum der Welt erlebte,« schrieb am Vorabend der Liebenswürdigste und Toleranteste von Wagner's literarischem Generalstab, Peter Cornelius. Es ist bei einer solchen Ausnahmsvorstellung überaus schwer, der Meinung des eigentlichen Publicums auf den Grund zu sehen; mir schien dasselbe erst im dritten Act wirklich warm zu werden. Verglich man den allerdings stattlichen Applaus nach dem ersten und zweiten Act mit dem zehnfach stärkern und herzlichern, welcher in der Mitte des dritten Acts sich erhob — genau um ein Viertel auf Elf, als die erste fasslich gegliederte, anmuthige Melodie auftauchte — und der bei dem prachtvollen Arrangement des Volksfestes sich noch steigerte, so muss man auf ein nur theilweises und mässiges Gefallen der beiden ersten Acte zurückschliessen. Diese zwei ersten Aufzüge mit dem Anfang des dritten machen den Eindruck einer trostlosen, nur selten von einem Blümchen erheiterten Sandsteppe, welche allerdings gegen das Ende zu einigen blühenden Oasen führt — denjenigen führt, der überhaupt nach solcher Ueberanstrengung noch gehen kann. Wenn Freund Cornelius in dem erwähnten Artikel verkündigt, »man werde auch einmal fünf Stunden lang einer dramatischen Handlung beiwohnen können, ohne sich ermüdet oder erschöpft zu fühlen«, so können wir ihn um so robuste Constitution nur beneiden. Als wir, ein Häuflein Wiener und Münchener Musikfreunde, halbtodt einem mildthätigen Bierwirth in die Arme stürzten, hielt man uns nicht für Leute, die aus einer komischen Oper, sondern aus einem unglücklichen Feldzug heimkehren. — — —

Als theatralische Vorstellung sind die »Meistersinger« eine Sehenswürdigkeit, vortrefflich im musikalischen Theil, unvergleichlich im scenischen. Bilder von blendender Farbenpracht und Neuheit, Gruppen voll Leben und Charakteristik entfalten sich vor den Augen des Zuschauers, der kaum zum Nachdenken kommt, wie viel oder wie wenig von diesem Effect der eigentlich musikalischen Schöpfung zuzuschreiben sei. Erzählen wir Jemandem die Handlung der »Meistersinger«, was mit wenigen Worten gethan ist, so wird er kaum begreifen, wie daraus eine Oper von grösserm Umfang als der »Prophet« und die »Hugenotten« entstehen konnte. Diese gewaltsame Dehnung und Zerrung einer kleinen, ärmlichen Handlung, die ohne spannende Verwicklung und Intrigue fortwährend stillesteht und kaum hinreichenden Stoff für ein bescheidenes, zweiactiges Singspiel bietet, ist der grösste praktische Fehler der »Meistersinger«. Von der zähen Weitschweifigkeit aller dieser Reden und Gegenreden, häuslichen Gespräche und trocknen Belehrungen, bei stetem Festsitzen der Handlung, lässt sich schwer eine Beschreibung geben. Dabei ist das Alles in derselben, bald näher zu bezeichnenden monotonen Ausdrucksweise und in langsamem Tempo componirt, da ja Wagner in seiner neuesten Flugschrift »Deutsche Kunst und Politik« die Entdeckung gemacht hat, das specifisch »deutsche Tempo« sei das Andante. Sollen die »Meistersinger« irgendwo mit Erfolg gegeben werden, so ist dies — wie die erfahrensten Capellmeister mit mir meinen — nur mittelst ungewöhnlich heroischer Amputationen möglich, welche etwa zwei Sechstel der Partitur beseitigen. In München waren Kürzungen, obwohl von berufenen und einflussreichen Rath-

gebern beantragt, nicht durchzusetzen, da der Componist keinen seiner Takte und noch weniger seiner Verse opfern wollte.

Die Wahl des Stoffs an sich dünkt mir ohne Weiteres ein Fortschritt, ein Weg zum Bessern und Gesundern im Vergleich zu Wagner's vorhergehenden Opern. Er hat diesen Fortschritt allerdings gegen seine eigene Lehre gemacht, welche nur den Mythus als das berechtigte Stoffgebiet des Opern-Componisten will gelten lassen. Wagner ist von seinen unfasslichen und unaufführbaren Opern: dem theils unter den Fluthen, theils über den Wolken spielenden »Rheingold«, dem von Halbgöttern, Zwergen und Walkyren wimmelnden »Nibelungenring« etc., wieder zum wirklichen Theater zurückgekehrt. Er stellt sich mitten in die reale Welt und giebt uns Bilder aus dem deutschen Volks- und Bürgerleben. Diese Nürnberger Handwerker mit ihren ächt menschlichen, verständlichen Erlebnissen und Empfindungen sind uns trotz ihrer Plattheit immer noch weit lieber als die widerliche habituelle Verzückung des Wagner'schen »Tristan«. — — — Auch lässt sich Wagner zum erstenmal wieder zu der Bezeichnung »Oper« herab, während er noch »Tristan und Isolde« durch den verschwommenen Titel »Handlung« adeln zu müssen glaubte. Ein weiteres erfreuliches Zeichen von Wagner's Rückkehr zu einer vernünftigeren Theaterpraxis ist, dass die »Meistersinger« keiner besondern scenischen Zurüstungen bedürfen. Wo man ein vortreffliches Orchester besitzt und Sänger, deren Gedächtnisskraft, Intonations- und Taktfestigkeit mit der riesigen Aufgabe fertig werden, da ist die Oper aufführbar. Man kann, wie es hier geschehen, eine prachtvolle Ausstattung anbringen und 50,000 bis 60,000 Gulden an die »Meistersinger« wenden, es ist dies auch dringend anzurathen, aber durch den Inhalt des Stücks ist keinerlei Prunk bedingt. Der Regisseur kann, wenn es sein muss, für die »Meistersinger« mit den Decorationen und Costümen aus Lortzing's »Hanns Sachs« ausreichen, und es wäre selbst kein Unglück, wenn etwas von Lortzing's heitern Melodien noch daran haftete.

Neben der Schilderung des mittelalterlichen deutschen Volkslebens ist es hauptsächlich die Gegenüberstellung der freien, aus innerster Begeisterung quellenden Dichtung gegen die geistlos schulmässige Poesiemacherei, was den Kern und das Pathos des Wagner'schen Werks bildet. Der Dichter Walther vertritt das eine, die Zunft der Nürnberger Meistersinger das andere Princip. Ein genialer Poet steht gegen ein Dutzend pedantischer Zunftmeister, die ihn nicht begreifen und doch zu beurtheilen wagen. Merkst du etwas, scharfsinniger Leser? In der That wird die Ueberlegenheit der sich selbst Gesetze gebenden genialen Persönlichkeit gegen den Regelzwang der Schule in jedem Act mit besonderm Eifer und nur allzu grosser Redseligkeit vertheidigt. — — —

(Der dritte Artikel lautet:)

Wagner ist in den »Meistersingern« seinem musikalischen Princip, wie es schon im »Lohengrin« vorherrscht und in strengster Consequenz »Tristan und Isolde« durchdringt, vollkommen treu geblieben. Es macht immer einen respectablen Eindruck, wenn ein Künstler mit Ernst und unbeugsamer Ueberzeugung an den Grundsätzen festhält, die er einmal für die richtigen, allein wahren ansieht. Diese von keiner Anfechtung beirrte Consequenz giebt auch den »Meistersingern« den überall imponirenden Charakterzug der Sicherheit und Festigkeit. Wagner weiss vollkommen, was er will; die bewusste Absicht spricht aus jeder Note dieser Partitur, kein Zufall findet Raum darin, aber auch nicht jene schöne Zufälligkeit, welche den Schöpfungen der künstlerischen Phantasie wie jenen der Natur den letzten Reiz giebt. Die Consequenz, mit welcher Wagner bei seinem eigenthümlichen Princip verharrt, müssen wir achten; zu dem Princip selbst haben uns auch die »Meistersinger« nicht bekehrt. Es ist das bewusste Auflösen aller festen Form in ein gestaltloses, sinnlich berauschendes Klingen, das Ersetzen selbständiger, gegliederter Melodien durch ein unförmlich vages Melodisiren. Man kann dafür Wagner's schiefes Wort »unendliche Melodie« getrost als technischen Ausdruck gebrauchen, da bereits Jedermann weiss, was er sich darunter vorzustellen hat. Die »unendliche Melodie« ist die herrschende, d. h. die musikalisch unterwühlende Macht in den »Meistersingern« wie im »Tristan«. Ein kleines Motiv beginnt, es wird, ehe es zur eigentlichen Melodie, zum Thema sich gestaltet, gleichsam umgebogen, geknickt, durch fortwährendes Moduliren und enharmonisches Rücken höher oder tiefer gestellt, durch Rosalien fortgesetzt, dann angestückelt und wieder verkürzt, bald von diesem, bald von jenem Instrument wiederholt oder nachgebildet. Mit ängstlicher Vermeidung jeder abschliessenden Cadenz fliesst diese knochen- und muskellose Gestaltung, sich immer wieder aus sich selbst erneuernd, in's Unabsehbare fort. Ueberschaut man ganze grosse Partien dieser Art mit einem Blick, so gewahrt man immer dieselbe Einförmigkeit des Total-Eindrucks, bei fortwährender nervöser Unruhe und Störung des Details. Nur an wenigen Stellen, wo ein lyrischer Ruhepunkt, eine Art Liedform schon im Text geboten ist (die Gesänge Walther's, das Schusterlied), concentrirt sich der Gesang wenigstens eine Weile hindurch zur selbständigen, wirklichen Melodie; hingegen ist im ganzen Fortgang des Dramatischen, in den Monologen, Dialogen, Gesammtscenen der Faden der Melodie nicht in die Singstimmen, sondern in's Orchester verlegt, wo er als »unendlicher« sich wie in einer Spinnfabrik gleichförmig abhaspelt. Diese melodienspinnende Orchester-Begleitung bildet eigentlich das zusammenhängende und selbständige Tonbild in den »Meistersingern«, die Singstimme accommodirt sich dieser Begleitung, indem sie halb declamirend, halb singend ihre Phrasen einwebt. Man sieht, dass diese Methode des Componirens der bisher von allen Meistern geübten entgegengesetzt ist. Die Melodie der Singstimme war jederzeit in der Conception des Tondichters das Erste und Bestimmende, welchem die Begleitung (sei sie von

Digitized by Google

noch so freier oder complicirter Bewegung) untergeordnet wurde. Man konnte in der Regel zu der gegebenen Singstimme die Begleitung oder doch eine Begleitung annähernd errathen und besass hingegen in der Begleitung für sich ein unselbständiges Etwas. In den »Meistersingern« ist die Singstimme für sich allein nicht etwas blos Unvollständiges, sondern gar nichts; die Begleitung ist Alles, ist eine selbständige symphonische Schöpfung, eine Orchester-Phantasie mit begleitender Singstimme ad libitum. Giebt man einem geschickten, mit Wagner'scher Musik vertrauten Musiker von den »Meistersingern« nichts als das Textbuch und die Orchester-Begleitung, so wird er passende Singstimmen in die leeren Notensysteme eintragen können, etwa wie der Bildhauer die fehlende Hand einer aufgefundenen Statue ergänzt. Niemandem würde es jedoch gelingen, zu der Partie des Hanns Sachs oder der Eva die verloren gegangene Orchester-Begleitung nachzuschaffen, so wenig wie die ganze Statue zu einer abgetrennten Hand. Das natürliche Verhältniss ist auf den Kopf gestellt: das Orchester unten ist der Sänger, der Träger des leitenden Gedankens; die Sänger auf der Bühne sind ausfüllende Instrumente.

Um bei dieser Methode, welche keineswegs eine schärfer charakterisirende, specialisirende, sondern im Gegentheil eine nivellirende, verallgemeinernde ist, doch ein Mittel für die Charakteristik der Personen zu gewinnen und dem Ohr einen Rettungsanker in dem Ocean der melodischen Unendlichkeit zu schaffen, verwendet Wagner die sogenannten Gedächtniss- oder Leitmotive, d. h. Themen, welche im Orchester jedesmal anklingen, sobald eine bestimmte Person auftritt oder ein bestimmtes Ereigniss erwähnt wird. Die Zunft der Meistersinger hat ihr eigenes marschartiges Motiv, der Lehrjunge David seine zappelnde Sechszehntel-Figur, desgleichen Walther und Sachs jeder sein Thema, gleichsam musikalische Uniformen, an welchen man die Leute im Gedränge oder in der Dämmerung erkennt. Nun begründen bei Wagner diese Gedächtnissmotive nicht blos Personen-, sondern auch Sachenrechte. Sobald irgendwer in der Oper vom Johannesfest oder dem Preissingen spricht, ertönt das Motiv Pogner's aus dem ersten Act, das Motiv Walther's begleitet nicht blos dessen Person, sondern jede Anspielung auf ihn, auf Eva's Liebe, auf die ächte Poesie im Gegensatz zur zünftigen u. s. f. Nachdem das, worauf diese Motive anspielen, so ziemlich den ganzen Stoff der »Meistersinger« ausmacht, überdies die Motive selbst die glücklichsten melodiösen Ansätze in der ganzen Oper sind, so bekommt man sie den ganzen Abend hindurch zu hören, einzeln oder zusammen, bald in dieser, bald in jener Orchesterstimme, heller oder dunkler gefärbt. Anfangs freut sich der Hörer an diesen Melodiechen, deren Verfolgen und Erkennen überdies den Verstand beschäftigt; je unablässiger sie uns aber hin und her schaukeln, desto unbehaglicher wird uns zu Muthe, fast wie in einer wirklichen Schaukel. Aus vier bis fünf solchen Leitmotiven setzt sich fast die ganze Musik dieser Oper musivisch zusammen. Richtig und sparsam angewendet, sind derlei Erinnerungsmotive von trefflicher Wirkung; in dieser Weise hat Weber mit dem Samiel-Motiv im »Freischütz« ein unvergängliches Beispiel gegeben. Aber man soll aus einem glücklichen Aperçu kein ästhetisches Princip aufbauen. Scheint es doch, als seien diese allzeit getreuen Leitmotive, welche Wagner aus mancher Verlegenheit glänzend retteten, ihm in den »Meistersingern« fast gegen seinen Willen über den Kopf gewachsen. Unwillkürlich dachten wir an jenen Touristen, der sich aus der Schweiz zwei Bernhardiner-Hunde mitbrachte; sie attachirten sich so treu und wachsam ihrem Herrn, dass dieser nicht mehr baden gehen durfte, ohne dass die Rettungshunde ihm nachstürzten und ihn wider Willen herauszogen.

Die Partitur der »Meistersinger« ist dem jetzt regierenden König von Baiern gewidmet, welchen Wagner zum Regenerator des deutschen Theaters bestimmt, nachdem sein Grossvater Ludwig I. die bildenden Künste, sein Vater Maximilian die Wissenschaft und Poesie beschützt und gefördert habe.*) König Ludwig konnte für die Widmung der »Meistersinger« nicht glänzender danken, als durch die Freigebigkeit, mit welcher er das Werk in München vorbereiten und aufführen liess. Was diese Aufführung an Geld, Zeit und Arbeit nothwendig machte, Alles war von vornherein ohne Einschränkung bewilligt. Chor und Orchester wurden verstärkt, für drei Hauptpartien die Sänger Betz aus Berlin, Nachbaur aus Darmstadt, Hölzel aus Wien verschrieben, an Decorationen und Costümen das Prachtvollste angeschafft, was man sehen kann. Es versteht sich, dass die hervorragenden Sänger schon viele Wochen vorher von jeder andern halbwegs anstrengenden Leistung ferngehalten waren. Wie gesagt, die Münchener Aufführung der »Meistersinger« war in der That eine ausserordentliche Leistung. Wir meinen vor Allem die Besiegung der musikalischen Schwierigkeiten. Die Hauptrollen sind zwar physisch nicht so aufreibend als in »Tristan und Isolde«, allein das Gedächtniss der Sänger setzen sie auf eine harte Probe. Die umfangreichste Partie dürfte die des Hanns Sachs sein. Der Baritonist Herr Betz sang sie vortrefflich, mit wohlthuender Männlichkeit und Würde, sonorer Stimme und deutlichster Aussprache. Letztere Eigenschaft (für diese Oper so unumgänglich nothwendig, dass ihr Mangel ganze Scenen unverständlich und effectlos macht) ist überhaupt fast allen Mitwirkenden, besonders den Herren Bausewein (Pogner), Schlosser (David) und Frau Dietz (Magdalena) nachzurühmen. Herr Betz

*) »Indem wir, zur Ergänzung und wahren Fruchtbarmachung der einzigen und grossherzigen Bemühungen, welche für deutsche Kunst und Wissenschaft von München ausgingen, jetzt für die Krönung des Begonnenen durch die Erhebung des deutschen Theaters zu der ihm von unsern grossen Geistern angewiesenen Bedeutung das befeuernde Beispiel des erhabenen Erben jener beiden grossen Wohlthäter des deutschen Geistes anrufen, pflanzen wir eine Fahne auf, deren Schatten das Gemeine ehrfürchtsvoll fern zu bleiben hat!« (»Deutsche Kunst und Politik« von R. Wagner, S. 46.) Der Gesangsstil in den »Meistersingern« ähnelt oft frappant dieser Prosa.

Digitized by Google

verdient für seinen Hanns Sachs um so grösseres Lob, als die darauf verwendete unsägliche Mühe sich nicht lohnt und die Partie durchaus undankbar ist. Sachs hat zahlreiche Monologe und Dialoge, mit welchen er die Zuhörer unaussprechlich langweilt, aber in seiner umfangreichen Rolle nicht eine Scene, in welcher er als Sänger glänzen und das Publicum enthusiasmiren könnte. Nicht so stark und schwierig, aber ebenso undankbar ist die Rolle Eva's; sie beginnt eigentlich erst, wo die Oper dem Ende zugeht, nämlich in dem früher erwähnten Quintett des dritten Acts. Frl. Mallinger, eine ungemein begabte Künstlerin von schöner, wenn auch nicht sehr starker Stimme und von anmuthiger Persönlichkeit, machte das Möglichste aus dieser unbedeutenden Rolle, welche eher noch der Schauspielerin als der Sängerin ein einigermaassen günstiges Feld darbietet. Die lohnendste Aufgabe in der Oper fällt dem Ritter Walther zu. Herr Nachbaur, dessen angenehme Tenorstimme und warmer Vortrag dem Wiener Publicum bekannt sind, leistete als Sänger Ueberraschendes; als Schauspieler stand er, steif und geziert, hinter den Uebrigen zurück. Mit wahrer Freude sahen wir Herrn Hölzel wieder, welcher die schwierige Partie des Beckmesser vortrefflich durchführte und durch seine drastische Komik mehr als einmal wirksam nachhalf, wo dem Dichter und Componisten der Humor vollständig ausgegangen war. — — — Chor und Orchester des Münchener Theaters sind aus der Tonschlacht der »Meistersinger« siegreich hervorgegangen, man muss es schon hoch anschlagen, wenn diese unerhört schwierigen Ensembles nicht geradezu auseinanderfallen. Das Hauptverdienst dabei, wie überhaupt an der präcisen Aufführung der Oper, hat Hr. v. Bülow, der das Orchester dirigirte. Es gehört Bülow's ganze Energie und Beweglichkeit, sein fabelhaftes Gedächtniss und seine enthusiastische Hingebung an Wagner dazu, um ein solches Resultat zu erzielen. R. Wagner selbst, der die Proben auf der Bühne leitete und das Arrangement bis in's kleinste Detail überwachte, hat, ein geborner Opern-Regisseur, seine wahrhaft geniale Begabung für die Mise-en-scène neuerdings glänzend bewährt und verwerthet. Die ruhig und vollständig leitende Hand, welche unsichtbar die Zügel des Münchener Phaëton-Gespanns lenkt, dürfen wir nicht vergessen, es ist die Hand des Freiherrn v. Perfall, des liebenswürdigen, feingebildeten Künstlers und Intendanten. Er hofft die »Meistersinger« noch etwa viermal mit der gegenwärtigen Besetzung geben und dann die mitwirkenden Gäste theils durch einheimische, theils durch neu zu engagirende Künstler ersetzen zu können.

Die Münchener Aufführung der »Meistersinger« wird jedem Musikfreunde ein denkwürdiges Kunsterlebniss bleiben, wenn auch keines von jenen, deren ächter Schönheitssegen uns beglückend und läuternd weiter durch's Leben begleitet. Wir erblicken in dieser Oper kein Werk von tiefer Ursprünglichkeit, von bleibender Wahrheit und Schönheit, sondern ein interessantes Experiment, das durch die zähe Energie seiner Durchführung und die unleugbare Neuheit, nicht sowohl des Erfundenen als der Methode des Erfindens, frappirt. Nicht die Schöpfung eines ächten Musik-Genies haben wir kennen gelernt, sondern die Arbeit eines geistreichen Grüblers, welcher — ein schillerndes Amalgam von Halb-Poet und Halb-Musiker — sich aus der Specialität seines in der Hauptsache lückenhaften, in Nebendingen blendenden Talents ein neues System geschaffen hat, ein System, das in seinen Grundsätzen irrig, in seiner consequenten Durchführung unschön und unmusikalisch ist. Wir zählen die »Meistersinger« mit einem Wort zu den interessanten musikalischen Ausnahms- oder Krankheits-Erscheinungen. Als Regel gedacht würden sie das Ende der Kunst bedeuten, während sie als Specialität uns immerhin bedeutender und nachhaltiger anregen, als ein Dutzend Alltags-Opern jener zahlreichen gesunden Componisten, denen man um die Hälfte zu viel Ehre erweist, wenn man sie Halbtalente nennt.

Recensionen.

Neue Ausgaben älterer Werke im Verlag von Breitkopf und Härtel.

(Sämmtliche Werke, mit Ausnahme der unter 2) angeführten, in rothcartonnirten Octav- oder Quartbänden.)

1) Franz Schubert. Lieder und Gesänge. Fünf Octav-Bändchen (welchen noch ein sechstes folgen wird). Erster Band: Dreissig Lieder von Goethe. Preis 1 Thlr. netto. Zweiter: Die schöne Müllerin. Preis 20 Ngr. n. Dritter: Die Winterreise. Pr. 25 Ngr. n. Vierter: Dreissig Lieder verschiedener Dichter. Pr. 1 Thlr. 10 Ngr. n. Fünfter: Schwanengesang. Pr. 20 Ngr. n.

S. B. Ausser den Diabelli-Spinaischen und andern Wiener Original-Ausgaben bestehen seit längerer Zeit von Schubert's Gesängen jene Nachdrucks-Editionen, die nur in Folge mangelhafter Bundesgesetze unbehindert verbreitet werden konnten, die aber vom Publicum ihrer grossen Billigkeit wegen, trotz ihrer sonst wenig einladenden Ausstattung, willig aufgenommen wurden. War man doch in Folge derselben plötzlich in Stand gesetzt, den ganzen Schatz auf die leichteste Weise sich äusserlich und innerlich anzueignen! Ausserdem gab es noch sogenannte Stockhausen-Ausgaben, nämlich transponirte, in tieferer Lage. Als nun mit dem Schluss des Jahrs 1867 Schubert's Compositionen »frei« wurden (wenigstens in soweit als sie bis zum Jahr 1857 bereits erschienen waren), beeilten sich die grössern Verlagsfirmen Norddeutschlands, die Werke des längst zum Liebling des musikalischen Publicums gewordenen Tondichters nun auch in billigen, correcten und zugleich schönen oder doch soliden Ausgaben neu herauszugeben. Zu beklagen blieb dabei nur, dass einerseits die Verlagsinteressen überstürzend wirkten, andererseits ein solches Unterbieten im Preis eintrat, dass schier die Würde des Musikhandels darunter zu leiden schien. Was sich dabei auf die »Müllerlieder« bezog, haben wir bereits (in Nr. 5 und 6 dieses Jahrgangs) näher dargestellt; heute handelt es sich hauptsächlich um die Breitkopf und Härtel'sche Ausgabe, weil in derselben ein von den andern Ausgaben abweichendes Princip befolgt wurde.

Während nämlich die übrigen neuen Ausgaben entweder Gesammtausgaben der Lieder und Gesänge Schubert's sind oder doch sein wollen (denn es fehlen selbst in der Litolff'schen Ausgabe — 360 Nummern im Ganzen —, welche

Digitized by Google

auch den ganzen gedruckten Nachlass enthält, einige sehr bekannte und werthvolle Stücke, wie z. B. Greisengesang und Dithyrambe Op. 60), bringen andere nur eine Zusammenstellung der bekannten Cyklen: Müllerlieder, Winterreise, Schwanengesang, nebst einigen wenigen Perlen, die Niemand fremd geblieben sein können; wieder andere bringen angeblich sämmtliche Lieder und Gesänge und sagen doch gleich daneben mit der Zahl 225, dass dies *cum grano salis* zu verstehen sei. Die Breitkopf und Härtel'sche Ausgabe dagegen zeigt in ihrer Eintheilung, dass es ihr hauptsächlich darum zu thun ist, das entschieden Werthvollste in neuer Zusammenstellung zu bieten. Solches Vorgehen dürfte vielleicht den Beifall der Musikfreunde finden, wenn man sich dabei Folgendes gegenwärtig hält.

Schubert's Liedermuse scheint zuerst und am stärksten durch Goethe angeregt worden zu sein; ihm verdankt man vielleicht, dass Schubert überhaupt so bald gewürdigt wurde; war doch die erste Edition des genialen Meisters der »Erlkönig«, jene wunderbare Ballade, die als Op. 1 von Schubert's Freunden auf ihre eigene Gefahr und Kosten hin das Licht der Welt erblickt hat. Und der Name Goethe zieht sich dann vielfach durch die ersten Opuszahlen und vereinzelt noch bis in die Zahlen nach hundert hinauf, keineswegs die unbedeutenderen Lieder Schubert's bezeichnend. Demgemäss hat die Redaction der Breitkopf und Härtel'schen Ausgabe einen ganzen Band ausschliesslich mit Goethe-Liedern gefüllt und es dadurch einer in die Tiefe gehenden Kritik bequemer gemacht, das Verhältniss der Goethe'schen Lyrik zur Musik, und wieder dasjenige Franz Schubert's zu Goethe, einmal genauer zu prüfen und zu würdigen. Für die heutige kurze Anzeige wird es genügen, wenn wir auf den Inhalt jenes ersten Bändchens aufmerksam machen, welches im Einzelnen enthält: Erlkönig, Gretchen am Spinnrad, Schäfers Klagelied, Meeresstille, Heidenröslein, Jägers Abendlied, Wanderers Nachtlied, Rastlose Liebe, Nähe des Geliebten, Der Fischer, Erster Verlust, Der König von Thule, Drei Gesänge des Harfners aus »Wilhelm Meister«, Suleika's erster und zweiter Gesang, Geheimes, An Schwager Kronos, An Mignon, Ganymed, Willkommen und Abschied, Drei Lieder der Mignon, Der Musensohn, Auf dem See, Geistesgruss, Wanderers Nachtlied, Der Sänger. Wahrlich eine Blumenlese aus Goethe, die Schubert's Geschmack Ehre macht, und deren einzelne Glieder durch seine Musik in der übergrossen Mehrzahl nicht zu Schaden, sondern zu erhöht-poetischem Ausdruck gekommen sind. Ob man wohl sagen darf, dass diese dreissig Lieder Schubert's allgemein bekannt sind, so bekannt wie einzelne daraus (etwa der Erlkönig, Gretchen, Heidenröslein, Fischer)? Wir glauben nicht, denn selbst bei Sängern begegneten wir schon einer totalen Unbekanntschaft mit Schäfers Klagelied, Willkommen und Abschied, Auf dem See u. a. — Manche Gedichte, wie die beiden Suleika, sind durch Mendelssohn früher und mehr in's Publicum gedrungen und hat dieser, merkwürdig genug, Schubert den Rang streitig gemacht. »Der Sänger« ist unter allen vielleicht das wenigst bedeutende Stück, was daher kommen mag, dass der Dichter sich fast rein erzählend verhält, und namentlich dem Sänger selbst keine Worte in den Mund legt, die es erhärten, dass er »in vollen Tönen« nicht allein »schlug« sondern auch sang, so dass der Tondichter genöthigt war, blos in einem Zwischenspiel des Claviers das Nöthige anzudeuten. Ausser dieser Ballade aber hat jeder der dreissig Gesänge directen musikalisch-poetischen Werth. Wie rührend einfach ist des Schäfers Klagelied, wie ergreifend die Meeres-Stille, wie tief bedeutsam »Jägers Abendlied«, »Wanderers Nachtlied«, wie mystisch sind die »Gesänge des Harfners« und »Mignons«, wie fein und sinnig »Geheimes«, wie declamatorisch interessant »An Schwager Kronos«, wie hinreissend »Willkommen und Abschied«, wie wunderbar gemüthvoll und innig »Auf dem See« u. s. w.! Wir meinen, wenn Goethe noch viel mehr solche für Musik ganz geeignete Gedichte wie die oben hervorgehobenen geschrieben hätte, Schubert würde seine Muse nicht an so viel Schwaches verschwendet und der Welt Anlass zum Kopfschütteln gegeben haben. Und es ist merkwürdig, wie man Schubert's Musik es anmerkt, wenn er anfängt vorwiegend *dii minorum gentium* zu componiren; das ist denn meist gar kein rechter Schubert mehr, die Inhaltlosigkeit der Texte zieht häufig selbst den phantastisch-reichen Schwung seiner Melodik herab, wenn er sich auch immer noch in einzelnen Zügen verräth.

Zum Glück wurde Schubert bald mit andern dichterischen Erzeugnissen bekannt und vertraut, und seine Musik fand wieder würdige Gegenstände, an der sie sich hinaufranken konnte. Wir wollen nicht reden von der »schönen Müllerin« und der »Winterreise«, weil diese Cyklen viel zu sehr bekannt und besprochen sind, als dass irgend etwas Neues dazu bemerkt werden könnte; jedenfalls muss den beiden Wilhelm Müller'schen Gedicht-Cyklen trotz der Unbeholfenheit und Flachheit des Ausdrucks ein entschieden poetisches Moment innewohnen, sonst hätte die Musik nicht so viel daraus machen können als wirklich gemacht ist. der dichterische Gedanke, in den Worten platt, brach sich in der Musik desto reizender Bahn, und so wollen wir denn dem alten W. Müller nicht noch einen Stein mehr nachwerfen, sondern ihm vielmehr danken, dass er zwei so herrliche Liedercyklen wie die Schubert'schen veranlasst hat.

Ausser Müller sind aber Schubert noch andere dichterische Grössen dienstbar geworden, die man nicht über die Achsel ansehen darf. Man sehe den vierten Band unserer Breitkopf und Härtel'schen Ausgabe, wo Schiller mit fünf Poesien (Sehnsucht, Nacht und Träume, Emma, Des Mädchens Klage, Thekla), Rückert mit vier köstlichen Gedichten (Sei mir gegrüsst, Dass sie hier gewesen, Du bist die Ruh, Lachen und Weinen), Walter Scott mit ebenfalls vier Poesien (Hymne an die Jungfrau, Lied des gefangenen Jägers, Lied der Anne Lyle, Gesang der Norna), ferner Shakespeare mit »An Sylvia«, Uhland mit »Frühlingsglaube« vertreten ist. Schubert's Musik zu diesen Poesien ist von unvergänglicher Schönheit. Aber auch in den andern Nummern dieses Bändchens, deren Dichter mit jenen in keinem Vergleich stehen, wie Schmidt von Lübeck (Der Wanderer), Werner (Morgenlied), Mayerhofer (Memnon, Nachtstück), Claudius (Der Tod und das Mädchen), Schlegel (Lob der Thränen), Collin (Der Zwerg), Schubart (Die Forelle), Lappe (Der Einsame), Craigher (Die junge Nonne, Der blinde Knabe), Bruchmann (An die Leyer), Stollberg (Auf dem Wasser zu singen), Pyrker (Die Allmacht), Schlechta (Fischerweise) ist es Schubert gelungen wahre Meisterstücke musikalischer Poesie hinzustellen, die sich ja auch zum Theil des allgemeinsten Erfolgs und andauerndster Beliebtheit erfreuen. »Zum Theil« sagen wir, denn wenn man nach der Oeffentlichkeit schliessen wollte, nach den Vorträgen in Concerten, so würde sich leicht die Hälfte dieser Gesänge als vernachlässigt und dem grössern nicht selbst singenden Kreise von Musikfreunden nicht oder weniger bekannt herausstellen. Wir versagen uns jedoch auf diesen Umstand einzugehen und etwas zum Lobe jener Lieder im Einzelnen beizufügen, aus Besorgniss unsere gebildeten und unterrichteten Leser damit zu langweilen.

Das fünfte Bändchen, den sogenannten »Schwanengesang« enthaltend (kein Cyklus, sondern eine Sammlung von Liedern aus Schubert's letzter Lebenszeit), zeigt uns die Verbindung seiner Muse mit den Dichtern Rellstab (die sieben ersten Nummern), H. Heine (die sechs weitern) und J. G. Seidl (die letzte Nummer). Rellstab wird kaum unter den bedeutenden Dichtern genannt, aber Schubert wusste in Liebesbotschaft, Kriegers Ahnung, Frühlingssehnsucht, Ständchen,

Digitized by Google

Aufenthalt, In der Ferne, Abschied, der Poesie dieses Dichters herrliche Töne zu leihen und sie dadurch in eine höhere Region zu heben. Und wie hat er schon Heine erfasst, indem er Atlas, Ihr Bild, Das Fischermädchen, Die Stadt, Am Meer, Der Doppelgänger, in die Gluth seiner Töne tauchte!

Wir behalten uns vor, den noch folgenden sechsten Band, welcher dem Vernehmen nach eine Nachlese der noch als entschieden werthvoll zu bezeichnenden Lieder bringen wird, seiner Zeit in d. Bl. anzuzeigen, Lieder, auf welche wir vielleicht sogar etwas näher eingehen dürften, da dieselben allem Anschein nach unter die wenig bekannten zu zählen sein werden. Wir dürfen hier auch bemerken, dass die sechs Bände in demselben Verlag demnächst noch in einer zweiten Ausgabe für eine tiefere Stimme (aber unabhängig von den sogenannten Stockhausen-Ausgaben) erscheinen werden, sowie, dass jedes einzelne Lied dieser Sammlung auch apart zu beziehen ist, resp. sein wird.

2) Franz Schubert, Pianoforte-Werke zu zwei Händen. Quart (vorläufig blos in einzelnen Heften). 13 Nummern, wovon bis jetzt vorliegen: Nr. 2. Phantasie Op. 15 (Pr. 21 Ngr. n.), Nr. 4. Deutsche Tänze und Ecossaisen Op. 33 (Pr. 6 Ngr. n.), Nr. 5. Erste grosse Sonate Op. 42 (Pr. 21 Ngr. n.) und Nr. 10. *Valses nobles* Op. 77 (Pr. 6 Ngr. n.).

—— Pianoforte-Werke zu vier Händen, ebenso. 17 Nummern, wovon bisjetzt vorliegen: Nr. 3. Erste grosse Sonate Op. 30 (Pr. 21 Ngr. n.), Nr. 5ª. 3 *Marches héroiques* Op. 40 Heft 1 (Pr. 15 Ngr. n.), Nr. 5ᵇ. 3 *Marches* desgl. Heft 2 (ebenso), Nr. 7. *Divertissement à la hongroise* Op. 54 (Pr. 27 Ngr. n.), Nr. 13ᵇ. *Variations* Op. 82 Heft 2 (Pr. 12 Ngr. n.), Nr. 14ª. *Andantino varié* Op. 84 Heft 1 (Pr. 9 Ngr. n.), Nr. 14ᵇ. *Rondeau brillant* Op. 84 Heft 2 (Pr. 18 Ngr. n.), Nr. 15. *Fantaisie* Op. 103 (Pr. 21 Ngr. n.).

In Betreff der Clavierwerke Schubert's ist die Redaction derselben offenbar in anderer Lage gewesen als bei den Liedern. Es findet nämlich in den Compositionen Schubert's bezüglich dieser beiden Serien das umgekehrte Verhältniss statt. Während in den Liedern die Linie eine an Bedeutung absteigende ist, ist sie in den Claviercompositionen eine aufsteigende. Seine bedeutendsten Leistungen auf dem Gebiet des Lieds fallen in die frühern Opuszahlen — Frischeres, Kräftigeres und zugleich künstlerisch Einheitliches hat Schubert nicht geschaffen, als was schon in den Opuszahlen 1—25 enthalten ist. Dagegen beginnt er auf dem Gebiet des kleinen Clavierstücks (also von den Sonaten abgesehen) mit Tänzen und erhebt sich erst in den Opuszahlen von 90 an zur wirklichen Bedeutung. Wenn die Redaction daher eine Zusammenstellung nach Opuszahlen beabsichtigte und die Tänze überhaupt berücksichtigen wollte, so konnte sie dem Uebelstand nicht entgehen, dass die ersten Hefte mit Tänzen angefüllt erscheinen, worunter sehr viel Schwaches sich befindet. Es sind demnach unter den 13 (oder vielmehr 17) Nummern oder Heften acht (elf), welche Tänze enthalten, von welchen viele, namentlich Op. 77 u. a. kaum einen besondern Kunstwerth beanspruchen können und auch ihrer ganzen Haltung nach veraltet sind. Die Phantasie Op. 15 und die Sonaten aber gehören wieder einem engern Kreis von Musikern und Schubertfreunden an, der sich schwerlich in der Weise erweitern wird, wie dies bei Beethoven's Sonaten der Fall. Nur durch sehr grosse Billigkeit würde, wie wir glauben, diesen Werken eine starke Verbreitung gesichert werden können. — Besser stehen die Dinge bei den vierhändigen Werken, in welchen entschieden mehr dauernder Werth steckt. Es finden sich unter den 17 (21) Nummern alle werthvollen 4händigen Stücke Schubert's (mit Ausnahme des Cdur-Duos und anderer Werke, die wahrscheinlich später nachfolgen), nämlich ausser den oben im Titel angeführten noch: die Variationen Op. 10 und 35, die Märsche Op. 27, 51, 55, 66 und 121, die Polonaisen Op. 61 und 75, das Rondo Op. 107, Werke, die, wenn wir das äusserst schwache Rondo Op. 84 und die seichten Variationen in B Op. 82 ausnehmen, seit langer Zeit das Gaudium aller Vierhändig-Spielenden sind.

3) Joseph Haydn. Die Schöpfung, Oratorium. Vollständiger Clavierauszug. Preis 1 Thlr. 15 Ngr. n. — Die Jahreszeiten. Vollständiger Clavierauszug. Pr. 2 Thlr. 15 Ngr. Octav-Bände.

Die beiden Haydn'schen Werke in sauber und correct gedrucktem und gegen früher billigerm Clavierauszug zu besitzen, muss für jeden Musikfreund ein Bedürfniss sein, gehöre er nun zu Jenen, die in denselben gegen Händel's oratorische Werke einen Rückschritt oder einen Fortschritt sehen; denn ein gewisser unvergänglicher Werth liegt doch unter allen Umständen in ihnen. Wir meinen, dass beide Parteien in Bezug auf Fort- oder Rückschritt gute Gründe geltend machen können. Ein Fortschritt liegt jedenfalls in der Instrumentirung, die in Folge der fortgeschrittenen Orchestermusik ohne Weiteres reicher, reizender, wohlklingender, vielseitiger ist als bei Händel, namentlich da die zweifelvollen leeren Stellen wegfallen, wo bei Händel wie bei Bach die Orgel einzutreten hat. Dagegen ist Händel unstreitig bedeutender, grösser, tiefer in der ganzen Conception, reicher in Bezug auf Chorbehandlung, auch kerniger in den Texten, so zwar, dass wo man viel Händel gut ausgeführt hören kann und das Verständniss für ihn einmal geöffnet ist, Haydn zu den überwundenen Standpunkten gerechnet wird, und man von der Aufführung beider obigen Werke immer mehr zurückkommt. Für ein minder hochgebildetes Publicum werden die beiden oratorischen Werke jedoch ihre Anziehungskraft immer behaupten und selbst den eigentlichen Händelfreund und -Kenner werden manche Stücke daraus wegen ihrer reizenden Einfalt immer anmuthig berühren. — Den ältern, schwerfälligen, schlecht gedruckten, übel zu lesenden und theuren Clavierauszügen gegenüber sind die neuen Breitkopf und Härtel'schen als das pure Gegentheil davon entschieden zu empfehlen.

(Fortsetzung folgt.)

Berichte.

Leipzig. —*ff*— Concert. Am 29. Juni fand Abends in der Thomaskirche ein Concert der Singacademie zum Besten des Mendelssohn-Denkmals statt, weshalb das interessante Programm nur Compositionen dieses Meisters enthielt. Den Anfang machte eine schöne Orgelsonate in B-dur, von Herrn Stiller würdig zur Geltung gebracht. Dann folgten die Recitative and Chöre aus dem unvollendeten Oratorium »Christus«, die durch ihre reine und edle Schönheit erwärmten und fesselten, Arie für Alt aus »Elias« von Frl. Clara Schmidt mit hübscher Stimme, aber in Folge grosser Befangenheit etwas unfrei gesungen, Trauermarsch für Orchester (nachgelassenes Werk), Arie aus »Paulus« (Frau Peschka-Leutner) und zum Schluss das so lange hier nicht gehörte »*Lauda Sion*«. — Dieses Werk, dem eine Frohnleichnams-Hymne zur poetischen Grundlage dient, ist, wenn wir nicht irren, für eine Feierlichkeit in Lüttich componirt. Diese Bestimmung erklärt die »katholische« Färbung, welche die Musik trägt. Einige Chöre, besonders aber das Quartett sind von grosser Bedeutung, anderes wieder matter, der Schlusschor, welcher den »guten Hirten« feiert, ist bei homophoner Behandlung mehr liebenswürdig als bedeutend. Die Chöre gingen im Ganzen gut zusammen und erwiesen sich gegen früher von frischerem Klang und machten dem Dirigenten Herrn Clauss alle Ehre. Wegen mancher verschleppten Tempi möchten wir aber mit ihm rechten. Besonders die beiden Arien litten sichtlich darunter, wodurch sogar Frau Peschka-Leutner, eine so technisch durchbildete Sängerin, genöthigt wurde, bei langgehaltenen Tönen mitten im Wort Athem zu nehmen. Auch der Trauermarsch bekam durch zu

Digitized by Google

langsames Tempo etwas Schleppendes, das er durchaus nicht verträgt. Die Soli wurden in den grössern Werken ausser von den genannten Damen von dem Herrn Opernsänger Unger aus Cassel (Tenor) und Herrn Hentschel von hier gesungen, welch Letzterer sich durch schönen Ton und musikalische Sicherheit auszeichnete. Herr Unger hat gute Stimmmittel, doch war die Intonation nicht immer rein, und der Ton nicht immer edel gebildet, sondern oft gaumig.

Feuilleton.

Miscellen.

Aus Briefen von M. Hauptmann.

S. B. Die bisher hier veröffentlichten Briefe Hauptmann's zeigen ihn im freundlichsten Verhältniss mit dem Empfänger derselben, und dieses Verhältniss hat im Ganzen auch bis zu seinem Tod angedauert. Doch gab es mitunter auch kleine Differenzen und manchmal haben wir uns ein bischen »gezankt«. Um die Leser also nicht in dem Wahn zu lassen, als wäre fortwährend der blaueste Himmel über diesem Verhältniss ausgespannt gewesen, veröffentlichen wir heute einmal einen Brief, der, aus dem Moment einer solchen Differenz hervorgegangen, doch zugleich Hauptmann von seiner schönsten Seite zeigt und als ein Muster hingestellt werden kann, wie ein bedeutender Mann einer durch die Kritik oder die Zeitungspresse überhaupt veranlassten vermeintlichen oder wirklichen Kränkung gegenüber sich benimmt. Wir hatten in der Deutschen Musikzeitung (1861 Nr. 42, corrigirt in Nr. 44) einer uns aus anscheinend zuverlässiger Quelle zugekommenen Nachricht über die Motettenaufführungen des Thomanerchors und einen gewissen Mangel an Energie auf Seite Hauptmann's Raum gegeben. Dieser Notiz gegenüber lässt sich Hauptmann in einem Brief dat. vom 25. Octbr. 1861 aus wie folgt:

Lieber Herr Bagge!

Ich erschrecke, da ich das Datum Ihres letzten Briefs ansehe den 8. Juli, und sehe, dass er über 3 Monat alt ist! Hat es so lange gewährt, so ist's schon schlimm, denn da kann es eben so leicht noch länger dauern, wenn nicht ein besonderer Anstoss kommt. Dieser Anstoss ist aber diesmal für mich ein etwas betrübender, indem ich aus einer Notiz in Ihrer Zeitung sehe, dass Sie mir bös sind. Da heisst es, dass in der Thomaskirche Kücken und Meyerbeer den Sebastian Bach verdrängt hätten. — So schlimm ist's aber nicht. Seb. Bach wird an dieser Stelle wohl immer noch mehr gesungen als irgend wo anders. Um es einigermaassen zu präcisiren, sehe ich im Motettenbuch nach und finde, dass in Zeit von einem halben Jahr von Bach vorgekommen sind: »Der Geist hilft«, »Singet dem Herrn« — »Ich lasse dich nicht« (von Christoph) und »Jesu meine Freude«. Und das ist eben, wie Sie bemerken, ein mageres Jahr. Theils fehlt es an Sängern (namentlich Tenoren), theils an Präfecten, wie das bei so wandelbaren Chören nicht anders einzurichten ist. Bach hat, »Ich lasse dich nicht« mitgezählt, 6 Motetten geschrieben, und 120 Motetten werden im Jahr gebraucht, da müssen denn auch manche andere als Bach'sche vorkommen, so ist auch ein Vaterunser von Meyerbeer und eine Fastenmotette von Kücken gesungen worden, die beide nicht so schlecht sind, dass sie nicht anzuhören wären, wenn man nicht einen Ekel vor Namen mitbringt, die doch eigentlich nichts zur Sache thun sollen. Von den in höhern Kreisen berüchtigten Kücken'schen Liedern kenne ich keine, habe eben keine Gelegenheit gehabt sie kennen zu lernen. Ihr Ruf hat mich nicht gereizt ihre Bekanntschaft zu suchen; gefallen werden sie mir nicht, und nur mitzuschimpfen kann man sich wohl erlassen, wenn man die kritische Geissel zu handhaben den Beruf und die Pflicht nicht hat. Es ist gewiss sehr gut und verdienstlich, wenn tüchtige Leute sich's zur Aufgabe machen, das Schlechte schlecht zu machen: das ist ja eben das Gute am Schlechten, dass man daran lernen kann was schlecht ist. Das Meyerbeer'sche Vaterunser hat eine fatale Meyerbeer'sche Stelle und ist im Ganzen ganz äusserlich, aussuchen würde ich mir alle solche Sachen wahrhaftig nicht — sie sind eben einmal zwischendurch mit zu brauchen, um das wenige Gute etwas auseinander zu halten. Die Zahl der guten Stücke, die man mit eigener Satisfaction bringen kann, ist nicht gross, denn es ist unter den allen, die den Ruf des Classischen bekommen haben, ebensoviel, bei welchem die guten Leute von Componisten so wenig und weniger als die neuern ihre eigentliche Aufgabe vor Augen und im Herzen gehabt haben. Jene haben sich musikalisch altmodig gehen lassen, wie es die neuen musikalisch neumodig thun; jene im Reifrock, diese im Crinolin. Der Unterschied ist vielleicht, dass jene naiver sind, und das wäre freilich ein bedeutender; dass sie der Meinung sind, der Kirchenstil bestehe in dieser oder jener Schreibweise, etwa in der Fuge oder fugenähnlichem, orgelmässig fortrollendem Stimmgeflechte, ein sehr ausgeartetes Missverständniss des Palestrinastils — und damit sicher sind, kirchenmässig zu sein, wie nach J. Paul's Vergleich mit dem Fischkasten, darin der einzelne Fisch nicht zu schwimmen brauche, da der Kasten selbst schon schwimmt. — — —

Kurze Nachrichten.

E. Reiter's Oratorium »Das neue Paradies« wurde kürzlich in Zofingen (Schweiz) aufgeführt.

An Fr. Schubert's Sterbehaus auf der Wieden in Wien wird eine Gedenktafel angebracht werden (am Geburtshause besteht bekanntlich schon eine solche).

In unserer neulichen Notiz über die Basler Aufführung der Schumann'schen Faust-Scenen konnten wir nicht genau angeben, was daraus der Aufführung in der Kirche wegen weggelassen wurde. Aus dem uns mittlerweile zugekommenen Textbuch, das auch eine längere, auf Geist und Sinn des Goethe'schen Textes vorbereitende Einleitung enthält, ersehen wir, dass der erste von den drei Theilen des Werks gänzlich wegfiel.

Bei Karmrodt in Halle erscheint demnächst Händel's Jubilate (der 100. Psalm) in der wiederhergestellten Form. Die deutsche Musikwelt, welche dieses Werk nur aus der (vom alten A. Hiller bearbeiteten?) deutschen Ausgabe kennt, wird ungeachtet Chrysander's Mittheilungen doch noch Ursache haben zu erstaunen, in welcher Weise man es gewagt hat, ihm ein Werk Händel's anzubieten. Ein neuer Beitrag zur Geschichte der auswärts entstandenen Werke unseres deutschen Meisters! Wir kommen natürlich nach dem Erscheinen der Partitur, die wir abermals Rob. Franz zu danken haben, auf den interessanten Gegenstand zurück.

Das in Leipzig zum Besten des Mendelssohn-Denkmals im Theater gegebene Concert soll beinahe 1000 Thaler eingebracht haben.

Leipzig. Herr Fr. von Holstein hat sich nach Dresden begeben, um während der Einstudirung seiner, am kgl. Hoftheater daselbst demnächst aufzuführenden Oper »Der Haideschacht« gegenwärtig und zur Hand zu sein. Wir wünschen dem liebenswürdigen Werk guten Erfolg.

Abschied des Redacteurs.

Mit der heutigen Nummer erlischt meine Thätigkeit als Redacteur dieser von mir im Jahr 1860 in's Leben gerufenen, unter verschiedenen Namen (Deutsche Musikzeitung, Allgemeine oder Leipziger Allgemeine) Musikalische Zeitung) und unter verschiedenen mitunter ziemlich schwierigen Verhältnissen bis heute fortgeführten Zeitung. Zwar der Chiffre *S. B.* werden die Leser noch öfter begegnen, aber Andere werden die Oberleitung führen, zwar in wesentlich verwandtem Geist, doch, vermöge des Gesetzes, dass Keiner dem Andern gleich ist, auch wieder in anderm Geist. Dass diese Trennung von der Redaction für mich nicht ganz ohne schmerzliche Empfindungen ist, kann man denken; denn ein Unternehmen, das man wenigstens geistig gegründet und dessen Wirken und Schicksale acht und ein halbes Jahr den Gründer fast ausschliesslich beschäftigten, wird immer ein Theil seines Lebens, eine Art geistigen Eigenthums sein und bleiben. Auch hat mich die Redaction mit so vielen trefflichen und ausgezeichneten Männern in Berührung und steten Verkehr gebracht, dass mich die Unterbrechung dieses Verkehrs hart genug berührt. Mein Trost bei alledem ist, dass ich erstens einer neuen Thätigkeit entgegengehe, deren Arbeit für sentimentale Gedanken kaum Raum lässt; *) zweitens aber, dass ich von allen billigen und gerechten Lesern die Zustimmung erwarten darf wenn ich sage, dass meine Nachfolger die Zeitung aus reinen Händen empfangen, dass ich unter allen Umständen nach Consequenz gestrebt und gesucht habe, nach allen Seiten möglichst gerecht zu sein. Der Bethätigung eines blossen schwächlichen »Wohlwollens«, das sich nicht getraut rundweg die Ueberzeugung auszusprechen, habe ich freilich nie nachgestrebt, so oft dergleichen mir auch angesonnen worden ist. »Wenn das Salz dumm wird, womit soll man salzen?« Diesen Spruch hat die Kritik vor Allem in einer Zeit zu beherzigen, wo Gesinnung und schöpferische Kraft gleichmässig bergab zu gehen scheinen. — Möchte es nun meinen Nachfolgern gelingen, der Zeitung Dasjenige zu geben, was ihr, vielleicht in Folge meiner Organisation (deren Schwächen Niemand besser bekannt sind als mir selbst), fehlte. Mein einziger Wunsch ist, dass die Zeitung sich erhalte und gedeihe, und ich bitte die bisherigen Leser, ihr auch ferner ihre Aufmerksamkeit und Treue zu bewahren.

Leipzig, 12. Juli 1868. **Selmar Bagge.**

*) Für den engern Freundes- und Bekanntenkreis bemerke ich hier noch, dass ich Leipzig gegen den 8. August zu verlassen und gegen Ende desselben Monats in Basel einzutreffen gedenke.

Digitized by Google

ANZEIGER.

[122]

Neue Musikalien.

Im Verlage von **Fr. Kistner** in Leipzig sind soeben mit Eigenthumsrecht erschienen:

	Thlr.	Ngr.
Asantschewsky, M. v., Op. 11. **Vier Stücke** für das Pianoforte	—	20
Beethoven's, L. van, Sinfonien für Pianoforte und Violine eingerichtet von Frdr. Hermann. Nr. 5. (C moll) Op. 67	2	5
Hauptmann, M., Op. 52. **»Zwei Marienlieder«** für eine Mezzo-Sopranstimme mit Begleitung des Pianoforte (Nr. 1 der nachgelassenen Werke)	—	12½
—— Op. 52. 25 **»Album-Canons«**, herausgegeben von S. Jadassohn (Nr. 2 der nachgelassenen Werke)	1	3
—— Op. 60. **Ouverture** zur Oper **»Mathilde.«** Arrangement für das Pianoforte zu 4 Händen von S. Jadassohn (Nr. 6 der nachgelassenen Werke)	—	20
Jungmann, Albert, Op. 258. Nr. 1. **»Das Sternlein.«** Lied von Fr. Kücken, für das Pianoforte bearbeitet	—	12½
—— Op. 258. Nr. 2. **»Schlummerlied.«** Lied von Fr. Kücken, für das Pianoforte bearbeitet	—	12½
—— Op. 258. Nr. 3. **»Liebesbote.«** Lied von Fr. Kücken, für das Pianoforte bearbeitet	—	12½
Kücken, Fr., Op. 62. **»Vier Gesänge.«** Die Nixen. — Am Abend. — Frühling. — Treue Liebe: »Du Tropfen Thau« etc. Für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Partitur und Stimmen	1	—
Kuntze, C., Op. 133. **»Zwei Gesänge«** für vierstimmigen Männerchor. Nr. 1. Im Frühling von Julius Storm. Partitur und Stimmen	—	20
—— Op. 133. Nr. 2. **»Im Walde«** von Schultz. Partitur und Stimmen	—	10
Löw, Josef, Op. 12. **»Abschiedsständchen.«** Salonstück für Pianoforte	—	7½
—— Op. 13. **»Zwei Jugendstücke.«** 1. Sonntags im Dorfe (Idylle). — 2. Auf der Wiese (Scherzino), für Pianoforte	—	12
—— Op. 25. **»Lyrische Tondichtungen«** (Motto: Vom Herzen zum Herzen). Sechs Clavierstücke. 1. Sehnsucht. — 2. Nachruf. — 3. Trost. — 4. Erinnerung. — 5. Schwermuth. — 6. Liebesglück	—	25
Sullivan, Arthur S., Op. 12. **»Twilight.«** Clavierstück	—	12½
—— Op. 14. **»Day Dreams.«** Sechs Stücke für das Pianoforte	—	25

[124]

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

HILLER-ALBUM.

Leichte Lieder und Tänze

für das Pianoforte

componirt und

der musikalischen Jugend gewidmet

von

FERDINAND HILLER.

Op. 117. Pr. 3⅓ Thlr.

Inhalt: Nr. 1. Marsch. Nr. 2. Irländisches Lied. Nr. 3. Barcarole. Nr. 4. Altfranzösisches Lied. Nr. 5. Hirtenlied. Nr. 6. Zwiegesang. Nr. 7. Deutsches Lied. Nr. 8. Romanze. Nr. 9. Böhmisches Lied. Nr. 10. Carillon. Nr. 11. Choral. Nr. 12. Soldatenlied. Nr. 13. Ständchen. Nr. 14. Trauermarsch. Nr. 15. Menuett. Nr. 16. Ballade. Nr. 17. Ländler. Nr. 18. Polnisches Lied. Nr. 19. Schottisches Lied. Nr. 20. Galopp. Nr. 21. Elegie. Nr. 22. Gigue. Nr. 23. Wiegenlied. Nr. 24. Jägerlied. Nr. 25. Ghasel. Nr. 26. Russisches Lied. Nr. 27. Geschwind-Marsch. Nr. 28. Fandango. Nr. 29. Gavotte. Nr. 30. Geistliches Lied. Nr. 31. Italienisches Lied. Nr. 32. Courante. Nr. 33. Kuhreigen. Nr. 34. Walzer. Nr. 35. Spinnlied. Nr. 36. Mazurka. Nr. 37. Sarabande. Nr. 38. Tarantella. Nr. 39. Schwedisches Lied. Nr. 40. Polonaise.

[123]

Verlag von

J. Rieter-Biedermann

in Leipzig und Winterthur.

Compositionen

von

J. Charles Eschmann.

Op. 47. **Deux Feuillets d'Album** pour le Piano. 15 Ngr.

Stimmen der Völker in Liedern.

Op. 53. **20 Schottische Volksmelodien** für das Pianoforte eingerichtet. Heft 1. 2 à 22½ Ngr.

Heft I. Nr. 1. Bonnie Dundee. Nr. 2. Bannock's o' Barley-meal. Nr. 3. The Covenanter's Tomb. Nr. 4. Lowe will find out the way. Nr. 5. Less, what art thou? Nr. 6. The Flower o' Dunoon. Nr. 7. Bonnie wee thing. Nr. 8. The morn returns in Saffron drest. Nr. 9. The Queen Mary's farewell of France. Nr. 10. Charlie's Farewell.

Heft II. Nr. 11. My heart's in the Highlands. Nr. 12. Mill, Mill, o! Nr. 13. The Yellow Haird Laddie. Nr. 14. A puir mitherless Wean. Nr. 15. O Cherub content. Nr. 16. The Burial of Sir John Moore. Nr. 17. The rin awa Bride. Nr. 18. Charlie is my darling. Nr. 19. Cia mar a Surra' sinn fuirach.

Op. 54. **12 Französische Volksmelodien** für das Pianoforte eingerichtet. Heft 1. 2 à 20 Ngr.

Heft I. Nr. 1. La bonne aventure. Nr. 2. En revenant de Bâle en Suisse. Nr. 3. Air de la pipe de tabac. Nr. 4. Fournissez un canal au ruisseau. Nr. 5. Eh! lon lou la Landerinette! Nr. 6. Air de la ronde du camp de Grandpré.

Heft II. Nr. 7. Une fille est un oiseau. Nr. 8. La Vivandière. Nr. 9. Ce jour-là, sous son ombrage. Nr. 10. Le bruit des roulettes gâte tout. Nr. 11. La marmotte a mal au pied. Nr. 12. Epilogue. J'ai vu partout dans mes voyages.

Op. 55. **Englische, Schottische und Irländische Volksmelodien** für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet. Heft 1. 2 à 20 Ngr.

Heft I. Nr. 1. The rising of the lark. Welch air. Nr. 2. The heaving of the lead. Nr. 3. On a bank of Flowers. Nr. 4. The oyster girl.

Heft II. Nr. 5. The Garb of old Gaul. Nr. 6. The Coquette new moulded. Nr. 7. Ah Colin, why. Nr. 8. Gladsmuir. Nr. 9. Dirge of Sir William Wallace. Nr. 10. The Widow of Wareham.

Op. 56. **10 Volksmelodien aus Béarn** für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet. Heft 1. 2 à 22½ Ngr.

Heft I. Nr. 1. Pie poudou truca l'ore oun m'apary d'eyme. Nr. 2. Nou, Nou, pouleite, nou'u ey douttat. Nr. 3. Moun cô tu b'as en gaiye. Nr. 4. Moun diü, quine souffrence. Nr. 5. Lou loung d'aquere aygette.

Heft II. Nr. 6. Bous, qu'èt bère et qu'èt youenne. Nr. 7. Malaye, quoan the by. Nr. 8. Jane Marie s'eu ey bachade. Nr. 9. Roussignouiet, qui cantes. Nr. 10. Cruelle, nou'm eu bos ayme.

Op. 57. **12 Böhmische Volksmelodien** für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet. Heft 1. 2 à 17½ Ngr.

Heft I. Žalo děwče, žalo tráwu. Nr. 2. Což se mně má milá, hezká zdáš! Nr. 3. Divertimento, a) Kaulelo se, kaulelo červené gablyčko, b) A gá wždyčky, co mne má hlawička poboljwa, c) Měla sem holaubka. Nr. 4. Pásla panenka páwe.

Heft II. Nr. 5. a) Wtom našem tadečku, b) Když sem husy pásala. Nr. 6 Divertimento: a) Kde pak si, má milá, b) Čj gsou to Koujčky, c) Cbowcyte mne, má maličko, d) Tluču, tluču, o tewřete.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Arrey von Dommer.

Leipzig, 22. Juli 1868. **Nr. 30.** III. Jahrgang.

Inhalt: Eine Biographie Bellini's. — Recensionen (Neue Ausgaben älterer Werke im Verlag von Breitkopf und Härtel [Fortsetzung und Schluss]. Broschüren zum Gesang-Unterricht). — Feuilleton (Miscellen [Aus Briefen von M. Hauptmann]. Kurze Nachrichten). — Berichtigung. — Anzeiger.

Eine Biographie Bellini's.

Von Dr. Ed. Hanslick

(aus der Neuen Freien Presse).

Es fehlt nicht an biographischen und kritischen Aufsätzen über Bellini, noch weniger an einer stattlichen *Pompes funèbres*-Literatur, in welcher die Landsleute des früh verstorbenen Maestro ihren Schmerz und seinen Ruhm mit lyrischer Ueberschwenglichkeit feierten. Ein selbständiges biographisch-kritisches Buch über Bellini besitzen wir erst seit wenigen Tagen; es ist von dem französischen Musikschriftsteller Arthur Pougin verfasst und bei Hachette in Paris erschienen. Um es gleich herauszusagen, entspricht diese Arbeit nur sehr mässigen Anforderungen; ihr biographischer Theil fliesst aus lauter abgeleiteten, meist schon benutzten Quellen; ihr ästhetischer ist ganz dilettantisch, unsicher und phrasenhaft. Doch kann es nicht fehlen, dass in so ausgedehnter Erzählung manches Interessante mit unterläuft, dessen Quintessenz freilich weniger für ein Buch als für ein Feuilleton ausreicht. Um unsern Lesern Zeit und Geld für das Buch zu ersparen, schreiben wir das Feuilleton.

Ueber die Persönlichkeit und den Charakter Bellini's (Pougin hat ihn nicht selbst gekannt) erfahren wir nur die Urtheile Anderer, die alle in dem Lob seiner Herzensgüte und Liebenswürdigkeit, seiner ächten, neidlosen Bescheidenheit übereinstimmen. Bellini's Züge werden uns durch das bekannte Portrait von Desjardins versinnlicht, das in vorzüglichem Stahlstich den Band ziert. Der Verfasser reproducirt auch mit vollem Recht die geistvolle Schilderung, die Heinrich Heine von Bellini's Persönlichkeit entwirft.*)

Bellini war geborner Musiker in jedem Sinn des Worts. Er stammte nämlich aus einer Musiker-Familie, deren Stammvater, in den Abruzzen geboren, in Neapel unter Piccini gebildet, sich in dem sicilianischen Städtchen Catania am Fuss des Aetna niederliess. Drei Söhne dieses alten Vincenzo Bellini wurden ebenfalls Tonkünstler, aber erst der Enkel (der nach Landessitte den Taufnamen des Grossvaters erhielt) brachte den Namen zur Berühmtheit. Dieser Enkel, unser Vincenzo Bellini, ist, den Kirchenbüchern von Catania zufolge, am 1. November 1801 geboren, nach welchem authentischen Datum man die falschen Geburtsjahre und Tage Bellini's, wovon die Lexika und Handbücher wimmeln, berichtigen mag. Der Vater war nicht wohlhabend genug, um für die höhere Ausbildung des musikalisch früh entwickelten Kleinen sorgen zu können; er erreichte aber, dass Vincenzo aus der Gemeindecasse von Catania ein jährliches Stipendium behufs seiner Studien am Conservatorium zu Neapel erhielt. Von allen Mitschülern Bellini's an dieser berühmten, damals noch von Zingarelli geleiteten Anstalt haben nur die Brüder Ricci sich späterhin einen Namen gemacht; Mercadante, jetzt der Patriarch der italienischen Schule, war gerade aus dem Conservatorium ausgetreten, als Bellini hinkam. Der junge Bellini zeigte grossen Eifer und wurde von dem 70jährigen Zingarelli auf das zärtlichste geliebt. Man muss annehmen, dass entweder Bellini's träumerisches Wesen wenig Empfänglichkeit für den Unterricht darbot, oder dass letzterer schon damals auf einer tiefen Stufe stand, denn Bellini ist niemals ein gründlicher, fester Musiker geworden. Im Tonsatz und in der Form glich er zeitlebens einem begabten Dilettanten, der einen Künstler verspricht. Das Beste in seiner ganzen musika-

*) Die Stelle aus den »Reisebildern«, die manchem unserer musikalischen Leser vielleicht nicht mehr erinnerlich ist, lautet: »Bellini war eine hochaufgeschossene, schlanke Gestalt, die sich zierlich, ich möchte sagen kokett bewegte; immer *à quatre épingles*, ein regelmässiges Gesicht, länglich, blassrosig; hellblondes, fast goldiges Haar, in dünnen Löckchen frisirt; sehr hohe, edle Stirn, gerade Nase; bleiche, blaue Augen. Seine Züge hatten etwas Vages, Charakterloses, etwas wie Milch, und in diesem Milchgesicht quirite manchmal süsssäuerlich ein Ausdruck von Schmerz. Dieser Ausdruck ersetzte in Bellini's Gesicht den mangelnden Geist; aber es war ein Schmerz ohne Tiefe, er flimmerte poesielos in den Augen, er zuckte leidenschaftslos um die Lippen des Mannes. Diesen flachen, matten Schmerz schien der Maestro in seiner ganzen Gestalt veranschaulichen zu wollen. So schwärmerisch wehmüthig waren seine Haare frisirt, die Kleider sassen ihm so schmachtend an dem zarten Leib, er trug sein spanisches Röhrchen so idyllisch, dass er mich immer an die jungen Schäfer erinnerte, die wir in unsern Schäferspielen mit bebänderten Stäben und hellfarbigen Jäckchen und Höschen minaudiren sahen. Und sein Gang war so jungfräulich, so elegisch. Er sah aus wie ein Seufzer *en escarpins*.«

Digitized by Google

lischen Erziehung war die Lectüre der Partituren von Mozart und Haydn, von Jomelli und Pergolese. Für Letztern hegte Bellini eine unbegrenzte Verehrung, was vollkommen zu der auffallenden Verwandtschaft dieser beiden musikalischen Charaktere stimmt. Bellini's breiter, melancholisch süsser Gesang weist auf Pergolese mehr als auf jeden andern Vorgänger zurück; nur war die andere Seite Pergolese's, seine in der »*Serva Padrona*« so köstlich sprudelnde Laune, Bellini gänzlich fremd. Bellini hat im Conservatorium ein Dutzend Ouvertüren und mehrere Messen componirt, welche nach dem Urtheil La Fage's nicht einmal von anständiger Mittelmässigkeit sind. Der erste dramatische Versuch des jungen Maestrino (wie er im Conservatorium hiess) war »*Adelson e Salvini*«, auf ein altes Libretto componirt und im Jahr 1825 von seinen Mitschülern vor geladenen Gästen aufgeführt. Zingarelli, entzückt über dies aufgehende Talent, weissagte ihm eine grosse Zukunft. In der That war Bellini von der Morgenröthe seines Künstlerlebens an vom Glück begünstigt. Ein zweiter Erfolg schloss sich unmittelbar an. Es herrschte in Neapel der lobenswerthe Gebrauch, dass jedesmal der talentvollste Zögling des Conservatoriums kurz vor seinem gänzlichen Austritt eine Cantate zu componiren bekam, welche im San-Carlo-Theater an einem »grossen Galatage« vor der königlichen Familie und dem glänzendsten Publicum aufgeführt wurde. »*Ismene*« hiess die Cantate Bellini's, welche im Jahr 1825 bei einer solchen Festvorstellung mit grösstem Beifall gesungen wurde. In diese Zeit fällt ein Liebesverhältniss unsers Componisten mit einem schönen Mädchen aus angesehener Familie, Maddalena Fumaroli, in Neapel. Sie erwiderte seine Neigung, aber der Widerstand ihres Vaters gegen die Heirath mit einem kaum der Schule entwachsenen Musiker war nicht zu beugen, und Bellini musste sich blutenden Herzens und für immer von seiner Geliebten losreissen. Dies ist die einzige Herzensgeschichte Bellini's, welche Herr Arthur Pougin uns erzählt; offenbar ist er viel schlechter unterrichtet oder viel discreter, als ein Biograph von rechtswegen sein darf. Aus seinem Liebeskummer wurde Bellini wohlthätig aufgescheucht durch einen unverhofften künstlerischen Treffer. Der berühmte Impresario Barbaja, dessen mangelnde Bildung durch das merkwürdige Talent ersetzt war, von weitem grosse Künstler herauszuwittern, hatte den jungen Sicilianer schon in's Auge gefasst und trug ihm die Composition einer Oper, »*Bianca e Fernando*«, für das San-Carlo-Theater in Neapel auf. Das Werk wurde im Jahr 1826 mit vorzüglicher Besetzung gegeben und fand, so schwach es war, die günstigste Aufnahme. Durch einen Erfolg in San Carlo war man ein gemachter Mann. Bellini erhielt den Auftrag, eine Oper für die Scala in Mailand zu schreiben, wohin er sich im April 1827 in Begleitung Rubini's begab, dem die Hauptrolle zugedacht war. Ausser diesem berühmten, für Bellini's Erfolge so wichtigen Sänger trat jetzt auch noch eine zweite Persönlichkeit entscheidend in sein Künstlerleben ein. Es war der Poet Felice Romani, Genuese von Geburt, einer der besten Operndichter, den die Italiener besitzen. Obwohl er bereits mit einigen selbständigen Comödien Glück gemacht, warf er sich plötzlich mit allen Kräften auf die Idee einer Reform und Neubelebung des Operndramas, welches sich in der That im kläglichsten Zustand befand. Er errang schnell so grosse Erfolge, dass der Kaiser von Oesterreich ihn als Hofpoeten nach Wien berufen wollte; Romani ging jedoch auf die Bedingung nicht ein, österreichischer Staatsbürger zu werden. Wenn Brofferio in einem Nekrologe Romani's, seines frühern Gegners, rühmte, derselbe habe in der Darstellung heftiger Leidenschaften Byron, Lamartine, Foscolo und Victor Hugo erreicht, so war dies Lob wohl zu hoch gegriffen. Gewiss aber enthalten seine bessern Libretti Scenen von ergreifender Lebendigkeit und Strophen von unvergleichlichem Wohlklang der Sprache. Romani hat Textbücher von allen Gattungen geschrieben, über hundert im Ganzen. Ohne Zweifel war ursprünglich seine Reform-Idee viel höher gespannt, fiel doch seine Bildung in eine literarisch revolutionirende Periode Italiens, mit dessen besten und freisinnigsten Köpfen er verkehrte. Allein die Herrschaft des Conventionellen war noch so stark in Bezug auf Bau und Anordnung eines Opern-Librettos, dass Romani sich in der Hauptsache fügen musste. Auch war er nicht Erfinder im eigentlichen Sinn, er schuf seine Stoffe nicht, sondern schöpfte sie grösstentheils aus französischen Dramen. Mit welchem theatralischen Geschick und in welch melodischen Versen er sie jedoch für den Componisten umzuformen wusste, das beweisen seine »Norma«, »Sonnambula«, »Anna Bolena« und sein »Liebestrank«. Dies war der Mann, den im Anfang seiner Laufbahn zu treffen Bellini das Glück hatte und der fortan sein ausschliesslicher Mitarbeiter, sein treu ergebener, intimer Freund wurde.

»Der Pirat« war die erste Oper, welche Bellini und Romani zusammen schrieben. Die Hauptrollen waren in den Händen der Méric-Lalande, Tamburini's und Rubini's. Mit Letzterm arbeitete Bellini auf das eifrigste, da ihm die prachtvolle Stimme des Sängers der Wärme und des dramatischen Ausdrucks noch sehr zu entbehren schien. »Du bist ein reines Thier!« fuhr er Rubini an, »und legst nicht die Hälfte deiner Seele in deinen Gesang; das ganze Theater könntest du hinreissen, aber du bleibst kalt.« Bellini weckte den Ehrgeiz und die Einsicht des Tenoristen, der durch eifriges Studium sich bald zu einer Höhe des Vortrags aufschwang, die ihm selbst früher unerreichbar schien. »*Il Pirata*« erregte bei der ersten Aufführung in der Scala (1827) einen unerhörten Enthusiasmus. Bellini berichtet darüber an seine Eltern in freudigster Aufregung, dabei mit wahrhaft musterhafter Bescheidenheit. Seine nächste Oper war »*La Straniera*« (die Unbekannte), deren Stoff Romani einem damals beliebten schlechten Roman des Vicomte d'Arlincourt entnahm. Gerade mit dieser Oper beschäftigt, äusserte sich Bellini in einem freundschaftlichen Brief über seine ästhetischen

Digitized by Google

Grundsätze und seine Methode zu componiren. »Ich studire,« so schreibt er, »zuerst das Textbuch und vertiefe mich anhaltend in den Charakter der Personen, in ihre Leidenschaften und Gefühle; dann versetze ich mich an die Stelle einer jeden von ihnen und trachte durch unablässige Beobachtung mir ihre verschiedenen Affecte vollkommen eigen zu machen. Hierauf schliesse ich mich in mein Zimmer ein und beginne die Rolle jeder einzelnen Person zu declamiren, mit der ganzen Wärme der Leidenschaft; ich beobachte den Tonfall, das Zögern und Beschleunigen meines Vortrags, den Klang und Accent, und finde danach die bezeichnenden musikalischen Rhythmen und Motive. Ich bringe sie gleich zu Papier und versuche sie am Piano; fühle ich dabei in mir selbst die entsprechende Gemüthsbewegung entstehen, so weiss ich, dass mir die Musik gelungen ist. Im gegentheiligen Fall fange ich von neuem wieder an, bis das Ziel erreicht ist.« Dieser Aufschluss Bellini's über die Methode seines Schaffens ist um so interessanter, als man sie aus seinen Werken kaum vermuthen würde. Das declamatorische Element wenigstens tritt bei Bellini nirgends in den Vordergrund und schimmert nur in einigen ausdrucksvollen Recitativen Norma's und Amina's durch. Eher kann man Bellini anmerken, dass er keineswegs rasch und leicht producirte. Einige Mittheilungen bestätigen dies. So hat Bellini die Melodie »*Casta diva*« nicht weniger als achtmal umgearbeitet, ehe er sich zu ihrer gegenwärtigen Form entschloss. Er arbeitete langsamer als seine Collegen (namentlich als Donizetti), nicht blos aus schwerfälligerem Temperament, sondern auch aus grösserer Gewissenhaftigkeit. »Könnte ich nicht auch«, schreibt Bellini an seinen Verleger Ricordi, »vier Opern in Einem Jahr componiren? Aber ich würde meine Reputation untergraben und hätte Gewissensbisse, dass ich Jene betrüge, die mich zahlen.« Auch mit dem Text gab er sich nicht sogleich zufrieden. Wenn eine Strophe durchaus nicht in ihm den Funken der musikalischen Erfindung hervorlocken wollte, musste Romani die Stelle drei- bis viermal umdichten, und Bellini suchte dem Poeten durch Improvisationen am Clavier deutlich zu machen, welche Färbung der Worte ihm nothwendig schien. Der Erfolg der »*Straniera*«, deren erste Aufführung am 14. Februar 1829 in der Scala stattfand, war ein ausserordentlicher. Seine nächste Oper sollte Bellini für Parma schreiben; die Bedingungen waren die günstigsten, bis auf die eine, dass er ein Libretto des parmesanischen Advocaten und Schöngeistes Torrigiani zu componiren habe. Bellini wollte sich von Felice Romani nicht mehr trennen, er verwarf das Textbuch Torrigiani's und schrieb mit Romani eine Oper »Zaïre«, nach dem gleichnamigen Drama von Voltaire. Dadurch hatte er sich die Sympathien von Parma verscherzt, dessen Localberühmtheiten man nicht ungestraft antastete. Jeder Parmesane geberdete sich nun als Bellini's persönlicher Feind, und die Gesammtheit dieser Feinde hatte bei der ersten Aufführung der neuen Oper ein leichtes Spiel, indem das Libretto der »Zaïre« die schwächste Arbeit Romani's und die Musik Bellini's nicht viel stärker war. »Zaïre« fiel am 16. Mai 1829 in bester Form durch, und man hat nie wieder von ihr gesprochen. Zum Glück war der Ruf des Componisten durch den »Piraten« und die »*Straniera*« bereits fest begründet. Ueberdies rettete Bellini, mit Hilfe Romani's, die besten Nummern aus der schiffbrüchigen »Zaïre« in seine nächste Oper »Die Montecchi und Capuletti«. Das Libretto war eine Umarbeitung des ältern, bereits von Vaccaj componirten Textbuchs »*Romeo e Giulietta*«. Zum erstenmal schrieb Bellini eine Rolle für die Altstimme, den Romeo nämlich, welchen Giuditta Grisi, damals im Vollglanz ihrer Schönheit und ihrer Stimme, zu hinreissender Wirkung brachte. »Die Montecchi und Capuletti« machten bei ihrer ersten Aufführung in der Fenice zu Venedig (1830) grosses Glück durch einige effectvolle Nummern; dass dem Ganzen der rechte Schwung fehlte und namentlich die pathetischen Stellen mittelmässig waren, konnte nicht lange unbemerkt bleiben. Nach Bellini's Tod hat man in Italien bekanntlich den vierten Act entfernt und durch den Schlussact der Vaccaj'schen Oper ersetzt — eine Maassregel, die, an sich weder künstlerisch noch pietätvoll, sich doch als praktisch erhielt und auch in Paris adoptirt wurde.

Bellini kehrte bald nach Mailand zurück, das ihn überall und immer mit unwiderstehlicher Macht anzog. Das Teatro Carcano in Mailand, damals trefflich geleitet und im Besitz von Kräften wie Rubini und die Pasta, hatte gleichzeitig zwei neue Opern von Donizetti und Bellini bestellt. Ersterer schrieb seine »Anna Bolena«*), Letzterer die »Sonnambula«; das Libretto dieser Oper war von Romani nach einem Vaudeville von Scribe bearbeitet.

Bellini componirte den grössten Theil der »Nachtwandlerin« bei einer befreundeten mailändischen Familie, welche sich in das Städtchen Moltrasio am Comosee zurückgezogen hatte. In diesem reizenden Aufenthalt, umgeben von hohen Cypressen und Lorbeerbüschen, den See mit dem malerischen alterthümlichen Torno vor sich, fühlte Bellini sich ungewöhnlich poetisch gestimmt. Da ihm, als Reconvalescenten nach einer gefährlichen Krankheit, längere Spaziergänge untersagt waren, unterhielt er sich am liebsten damit, im Kahn von einem Ufer an's andere, von einer Villa zur andern zu fahren und dabei das Familienleben und die Liebschaften der Landleute zu belauschen. Besonders auf den Samstag freute er sich jedesmal, wo die jungen Leute ihre Fabriken und Werkstätten verliessen und auf Kähnen, singend und scherzend, nach ihren Heimathsorten fuhren. Oft folgte Bellini, vergnügt horchend, dieser oder jener Barke, aus welcher die süssesten Lieder in die Abendluft klangen. Dieses liebevolle Beobachten idyllischer Scenen und Gesänge ist sicher nicht ohne Einfluss auf die musikalische Färbung der »Sonnambula« geblieben, welche Bellini unter solchen Eindrücken dichtete. (Schluss folgt.)

Recensionen.

Neue Ausgaben älterer Werke im Verlag von Breitkopf und Härtel.

(Fortsetzung und Schluss. **)

4) Joseph Haydn. Symphonien (die zwölf sogenannten englischen). Partitur in zwei Bänden. 1. Band Nr. 1 bis 6 Preis 3 Thlr. netto, 2. Band Nr. 7—12 Preis 3 Thlr. 15 Ngr. n. Octav.

S. B. Die zwölf englischen oder Londoner Symphonien Haydn's enthalten in sich mit geringer Ausnahme die wenigen, die heut zu Tage noch öffentlich gespielt zu werden pflegen; und doch bilden schon diese zwölf nur etwa den zehnten Theil

*) »Anna Bolena« war Donizetti's zweiunddreissigste Oper, und doch hatte der allzu flüchtig schreibende Componist bis dahin nichts geliefert, was sich mit Bellini's Opern zweiten Ranges messen konnte. Beide Componisten wirkten als Zeitgenossen neben einander; Donizetti, drei Jahre älter als Bellini, hat diesen um dreizehn Jahre überlebt.

**) Auf die neuen Mozart'schen Opernpartituren werden diese Blätter später zurückkommen.

Digitized by Google

der Gesammtzahl. Freilich kann zur Entschuldigung der Concertinstitute gesagt werden, dass viele der weniger bekannten Symphonien (wie es auch bei Mozart der Fall ist) nur in vierhändigen Clavierauszügen, nicht in Partitur und Stimmen gestochen sind. Indess der Umstand, dass ja selbst solche, die wirklich in Partitur und Stimmen gestochen sind, doch nicht gespielt werden, macht jene Entschuldigung wieder zu einer problematischen. — Die vorliegenden Symphonien, deren eine in Partitur also durchschnittlich einen halben Thaler kostet, sind durch engen Druck (zwei Partitur-Systeme auf einer Seite, aber mit voller Linienzahl, nicht wie bei alten Partituren mit wechselnder, wo man bei jedem System immer wieder erst die Instrumente lesen musste) zu solcher Billigkeit gebracht. Trotz dieser Enge ist die Partitur aber sehr deutlich und leserlich. Nicht zu übersehen ist eine Bemerkung bei der vierten Symphonie, aus welcher man unter anderm auch sieht, dass diese Ausgabe gewissenhaft redigirt ist, und wenigstens bei einigen das Manuscript Haydn's, wo es eben noch aufzutreiben war, zu Rath gezogen worden ist. — Die Symphonien Haydn's werden bei Allen, die vernünftig und unbefangen genug sind, von denselben nicht eine Wirkung zu erwarten wie von einer Beethoven'schen Symphonie, ihren Werth behalten, vermöge der köstlichen thematischen Arbeit, der launigen Freiheit in Bau und Harmonik, sowie der reizenden Instrumentirung, die trotz kleiner Mittel doch durchaus Kraft und Mannigfaltigkeit erreicht.

5) Joseph Haydn. Trios für Clavier, Violine und Violoncell. Zum Gebrauch beim Conservatorium der Musik in Leipzig genau bezeichnet von Ferdinand David. Partitur und Stimmen. Die Pianoforte-Partie (Partitur) in zwei Quart-Bänden. Erster Band (Nr. 1 bis 16) Pr. 6 Thlr. n. Zweiter Band (Nr. 17—31) Preis ebenfalls 6 Thlr. n.

Wer von der gesammten Musik nichts besässe als diese Sammlung der Haydn'schen Trios, der hätte eigentlich schon für Jahre hinaus genügenden Stoff zum Genuss, zur reizendsten Unterhaltung, und, was den Clavierspieler betrifft, zur Uebung. Denn so leicht und einfach diese 31 Trios bei der Ausführung erscheinen, namentlich gegenüber den gewaltigen Tonwellen, die schon Beethoven's, noch mehr aber Schubert's, Mendelssohn's und Schumann's Trios erregen: sie wollen doch gespielt sein und erfordern nicht allein bedeutende Gewandtheit, sondern auch fein abgestuftes Spiel, graziöse Behandlung und äusserste Sauberkeit in Allem. Man kann sich selbst nicht mehr im Wege stehen, als wenn man meint, solche Stücke nebenaus liegen lassen oder sie mit modern-blasirter Ueberhebung etwa als Uebung im *prima vista*-Spiel verwenden und dann bei Seite legen zu können. Wir für unsern Theil danken wenigstens gründlich, wenn sogar Dilettanten den alten Vater Haydn hervorsuchen, um an ihm ihre Lesefertigkeit zu üben, »zur Unterhaltung« sich auf dem Clavier mit Begleitung herumzutummeln, durch dick und dünn wie es eben geht. Dergleichen üble Eindrücke mag auch F. David zuweilen gehabt haben, da er sich veranlasst fand zu zeigen, welcher Feinheit des Vortrags diese alten Werke fähig sind und bedürfen, wenn sie wahrhaft genussbringend ausgeführt werden sollen. Man sage nicht, dass es ein »Modernisiren« heisst, wenn solch' alte Stücke mit einer Anzahl von *forte's*, *piano's*, *crescendo's*, *sforzato's*, Phrasirungsbögen und Staccato-Punkten versehen werden. Denn wenn die Alten auch wenig Zeichen hingeschrieben haben — die Ueberlieferung lehrt, dass sie selbst gar nicht etwa grob und roh, sondern im Gegentheil sehr fein gespielt haben; wenn sie sich auch durch vorgeschriebene Zeichen nicht banden, einmal wie allemal gerade so und nicht anders zu spielen, vielmehr der Laune ein weites Feld liessen, so waren sie doch im Ensemble-Spiel gewöhnt, sich schnell gegenseitig zu verständigen und nachzugeben, eine Vortragskunst, die man jetzt nur mehr unter den allerersten Künstlern heimisch findet, während das *Gros* der Dilettanten und jungen Musikanten Kammermusik oft gedankenlos und geistlos herabtrommelt. Auch muss man wohl unterscheiden, welcher Kunstperiode sogenannte »Alte Werke« angehören. Als noch ausschliesslich die contrapunktische Kunst herrschte und die Musik nicht auf Gegensätze und Mannigfaltigkeit, sondern auf grosse Durchführung weniger Hauptgedanken ausging, da konnte der Vortrag, zwar nicht der Feinheit und Genauigkeit, aber doch der Vielfarbigkeit entrathen. Die neuere Kunst, zu der wir in diesem Sinn auch J. Haydn rechnen, gefällt sich aber in der äussersten Vielseitigkeit der Motive und ihrer Behandlung, bedarf somit des feinsten Anschlusses des Vortrags an die Einfälle des Componisten. Allerdings ist eine gewisse Schlichtheit ebenfalls ein Grundzug Haydn's, die jener Vielseitigkeit des Vortrags entschiedene Grenzen steckt und deren Ausserachtlassung zu manierirtem, effectsüchtigem und raffinirtem Spiel führt, woraus endlich Kleinlichkeit der Auffassung resultirt. Hiervor kann nur die Uebersicht über den Charakter des ganzen Stücks bewahren, also Kenntniss und Geschmack. — Von den beiden Bänden enthält der erste weitaus die werthvollsten und köstlichsten Trios unsers Altmeisters; im zweiten findet sich mehr wirklich Unbedeutendes und Veraltetes, worüber die Zeit ein Recht hat sich hinaus zu begeben. Wo aber irgend ein Kreis sinniger Musikfreunde sich zum wiederholten Triospiel zusammensetzt, da sollte jener erste Band als stete Grundlage des musikalischen Genusses dienen. Die schönen deutlichen Noten und die äusserst zweckmässige Vortragsbezeichnung werden sicher dazu dienen, die Freude an des alten Haydn Musik zu erhalten oder, wo sie noch nicht da sein sollte, zu erwecken.

6) Joseph Haydn. Sonaten für Clavier allein (34). Neue sorgfältig revidirte Ausgabe in zwei Quartbänden, Preis à 2 Thlr. 15 Ngr. n. Der erste Band enthält das Portrait des Meisters nach Rösler in Stahlstich.

Was zuvor über den Werth der Trios gesagt wurde, kann ohne Weiteres auch auf die Sonaten angewendet werden. Auch hier scheint man in dem ersten Band die brillantesten, denkbarsten und werthvollsten Werke, in dem andern die schwächern zusammengestellt zu haben. Schade nur, dass durch solches Verfahren die bisherige öffentliche Unsicherheit über die Chronologie der Entstehung, über welche schon der alte Gerber klagt, noch vermehrt wird. Es giebt bekanntlich bei Haydn keine verlässlichen Opuszahlen, auch haben wir leider noch kein chronologisch-thematisches Verzeichniss — Uebelstände, welche hoffentlich durch das zu gewärtigende Buch über Haydn, welches C. F. Pohl in Wien vorbereitet, gründlich gehoben werden. Alle, die über diese Punkte Aufklärung wünschen, verweisen wir zum voraus auf diese Schrift, welcher, wie wir erfahren haben, bedeutende Quellenstudien, z. B. die ganze starke Correspondenz zwischen Haydn (resp. Griesinger) und Breitkopf und Härtel zu Grund liegen werden. — Die vorliegenden Sonaten-Bände scheinen im Wesentlichen einfacher, obwohl schönerer und correcterer Abdruck der frühern Ausgaben derselben Firma, wenigstens bemerken wir wenig Vortragszeichen, und es ist auch Niemand als Revisor genannt, obwohl auf dem Titel steht: »Neue sorgfältig revidirte Ausgabe«.

7) Muzio Clementi. Sonaten für Pianoforte (64), in drei Quart-Bänden, Pr. à 4 Thlr. n. Neue sorgfältig revidirte Ausgabe.

Riehl hat bekanntlich Clementi den »eigentlichen Sonatenmeister« genannt und insofern dieser der Zahl nach die meisten

Digitized by Google

solcher Werke geschrieben hat und eigentlich beinahe bloss Claviermeister ist, mag man das Wort gelten lassen, wenn man auch in Betreff des Inhalts keineswegs beistimmen mag. Etwas Doctrinäres, Trockenes klebt allen Sonaten Clementi's an, die daher vom künstlerischen Standpunkt ein wesentliches Moment vermissen lassen. Dagegen sind sie von entschieden instructivem Werth für den Spieler, weil Clementi beflissen war, der Claviertechnik eine grössere Ausdehnung zu geben, namentlich dem Handgelenk hier eine Ausbildung giebt, die vor ihm nicht vorhanden war und auch in seinem berühmten *Gradus ad parnassum* und in den *Exercices* wenig oder nicht angestrebt ist. — Clementi hat bereits feste Opuszahlen, daher auch die Ordnung der Sonaten in dieser neuen Ausgabe mit Recht beibehalten worden ist. Die Entwicklung seines Stils zu verfolgen, wäre eine nicht uninteressante Aufgabe für einen selbständigen Artikel, wovon aber in dieser Anzeige des Raumes wegen ganz abgesehen werden muss.

8) W. A. Mozart. Variationen für das Pianoforte (17 Werke). Ein Quartband, Preis 2 Thlr. netto. Neue sorgfältig revidirte Ausgabe.

Dieser Band anthält, wie es scheint, sämmtliche gedruckte Variationen des Meisters von den im 9. Jahr geschriebenen G dur-Variationen bis zu denen über »Ein Weib ist das herrlichste Ding«, deren Claviertechnik schon eine der Beethoven'schen sich nähernde genannt werden kann. Solchen grossartigen phantastischen Reichthum, wie ihn die grössern Variationenwerke Beethoven's bieten, wird man in denen Mozart's nicht suchen. Aber sie enthalten viel ausserordentlich Reizendes, das bei gleich sauberem wie geistreichem Spiel noch heute unfehlbar entzücken muss. Den Clavierspielern müssen sie wegen des darin enthaltenen künstlerisch durchgeführten Spielreichthums fortwährend angelegentlichst empfohlen bleiben.

9) Ludwig van Beethoven. Sämmtliche Sonaten (38) für Pianoforte. In zwei Octavbänden. Preis compl. 3 Thlr. 15 Ngr.

Die grosse Beethoven-Ausgabe enthält die Sonaten bekanntlich in Quartformat, wodurch aber der Preis kein sehr billiger sein konnte. Die Verlagshandlung hat daher eine zweite Ausgabe in 8° veranstaltet, um die Vortheile jener grossen Arbeit auch Minderbemittelten zukommen zu lassen. Der Druck ist natürlich enger geworden, jedoch hat man den Augen nicht zu viel zugemuthet, was man von andern noch billigern Ausgaben der letzten Zeit entschieden sagen muss. Wer daher seine Sehkraft zu schonen Ursache hat, wird lieber zu dieser Breitkopf und Härtel'schen Ausgabe greifen und gern mehr dafür bezahlen. — Ueber die Sonaten selbst hier etwas zu sagen wäre mehr als unnöthig.

10) Fr. Chopin. Notturnos für das Pianoforte (13). Neue Ausgabe in einem Octavband. Pr. 1 Thlr. 10 Ngr. n.
—— Polonaisen für das Pianoforte (7). Wie oben. Pr. 1 Thlr. 15 Ngr. n.
—— Walzer für das Pianoforte (8). Wie oben. Preis 1 Thlr. n.
—— Mazurkas für das Pianoforte (26). Wie oben. Pr. 1 Thlr. 15 Ngr. n.

Also auch die Clavierwerke des mit R. Schumann wahlverwandten und in demselben Jahr (1810) geborenen Chopin finden wir schon in Sammelausgaben vereinigt, wenigstens soweit als dieselben ursprünglich in ein und demselben Verlag erschienen waren.*) Chopin ist erst 19 Jahre todt und mit solchen billigen Ausgaben ist gesagt, dass er bereits grosse Verbreitung und Beliebtheit geniesst! Gewiss ist dieselbe künstlerisch berechtigt, wenn man auch nicht Alles, was er geschrieben, zur reinen, edlen und hohen Kunst rechnen kann. Die aufzustellende Grenze liegt einfach in der richtigen Verbindung der Originalität und des künstlerisch Maassvollen. Wo das Letztere vom Ersten überschritten wird, ist eben auch Chopin wie jeder andere geniale Künstler manierirt, schwülstig, barock, unschön. Manchmal reicht bei Chopin im Gegentheil die Originalität oder die Schöpfungskraft nicht aus, wie z. B. in allen seinen Werken grösserer Form, besonders den Concerten. Aber seine Stücke für Clavier allein werden allezeit ästhetischen und historischen Werth behalten, weil sie einerseits ganz neue Gedanken und Ideen bringen, andererseits auf die Entwicklung der modernen Claviertechnik den wesentlichsten Einfluss gehabt und dadurch namentlich auch auf Schumann gewirkt haben. Von Andern ist diese Richtung freilich mit viel geringerm Talent und auffallendem Mangel an gutem Geschmack weiter benutzt, dadurch aber die grenzenlos unkünstlerische Tastenstürmerei aufgebracht worden, unter welcher jetzt die Claviere und die Zuhörer gleichmässig seufzen. Man könnte ohne sonderliche Schwierigkeit aus Chopin's Werken diejenigen, oder die Stellen darin, genau bezeichnen, von welchen aus die Krankheit sich weiter entwickelt hat; jedenfalls können beide Hauptrichtungen, die gesunde wie die kranke, sich auf Chopin berufen; er theilt aber hierin das Schicksal aller zur Ueberschwenglichkeit sich neigenden grossen Geister, deren Ausschreitungen grosse Auswüchse erzeugen, die man zuerst als wunderbare Bildungen anstaunt, später aber richtiger beurtheilt. — Von den vorliegenden Werken sind es besonders die Walzer, Mazurkas und Polonaisen, die, in zwingender rhythmischer Form gehalten, am wenigsten Ausschreitungen und dafür desto mehr wahrhaft goldene musikalische Poesie enthalten. In den Notturnos findet sich schon etwas von jener krankhaften Sentimentalität und nervösen Reizbarkeit, die einen Grundzug der Chopin'schen Natur bilden, obwohl noch lange nicht in so hohem und geradezu abstossendem Grad wie zuweilen in andern Werken, namentlich den Balladen. — Unter allen Umständen ist es höchst reizend und dankenswerth, dass man jetzt so leicht in den Besitz einer ganzen Sammlung dieser Werke kommen kann, und wir zweifeln nicht, dass die clavierspielende Welt das Gebotene freudig empfangen wird.

*) Es sind die Notturnos Op. 15 (3), 27 (2), 37 (2), 48 (2), 55 (2) und 62 (2); — die Polonaisen Op. 22, 26 (2), 40 (2), 53 und 61; — die Walzer Op. 18, 34 (3), 42 und 64 (3); — die Mazurkas Op. 17 (4), 24 (4), 30 (4), 33 (4), 41 (4), 56 (3), 63 (3).

Broschüren zum Gesang-Unterricht.

1) Graben-Hoffmann. Die Pflege der Singstimme und die Gründe von der Zerstörung und dem frühzeitigen Verlust derselben. Ein Wort für Alle, welche singen, Singen lehren und überhaupt für Gesang sich interessiren. Duodez, 89 S. Dresden, Wienecke. 1865.

2) Ferdinand Sieber. Kurze Anleitung zum gründlichen Studium des Gesanges (Abc der Gesangskunst). Zweite vermehrte und verbesserte Auflage. 8. 90 S. Leipzig, H. Matthes. 1865.

3) Friedrich Schmitt (»Verfasser der grossen Gesangsschule für Deutschland«). Die Auffindung der *Voix mixte* der Sopranstimme. 8. 22 S. München, E. H. Gummi. 1868.

—*a*— Die Besprechung der beiden erstgenannten Schriften kommt für d. Bl. schon etwas zu spät, und wir würden nicht mehr auf dieselben zurückgreifen, wenn nicht die neue Schmitt'sche Schrift zur Vergleichung aufforderte und eine Besprechung derselben ohne Umgebung eine allzu bedenkliche Aufgabe wäre.

Die Graben-Hoffmann'sche Broschüre kann allen empfohlen werden, die sich mit Gesang beschäftigen. Kräftig und

Digitized by Google

kernig geschrieben, ohne Geheimthuerei in Dingen, die der Schreiber selbst nicht recht weiss, behandelt sie die jetzt so verwirrt gewordene Frage mit Klarheit und einfach-gesundem Sinn, so dass Jeder, namentlich auch der Gesanglehrer, dem eine reiche Erfahrung noch nicht zu Gebote steht, sich darin Rath holen und seine Ansichten berichtigen kann. In 6 Capiteln: Allgemeine Grundsätze, Die Schule und der Uebergang in's Leben, Gesanglehre und Gesanglehrer, Das Leben (die Praxis), Physiologie und Pflege der Stimme, Der Männergesang (wozu noch eine Einleitung und ein Abschluss), kommen die stets neu aufzuwerfenden Fragen über den Grund so vielfach verlorener Stimmen u. dgl. zu rationeller Beantwortung, die wenigstens auf guter und langjähriger Erfahrung und ehrlicher Gesinnung zu beruhen scheint. Wissenschaftlichen Werth durch neue Aufklärungen beansprucht die Schrift selbst nicht und kann ihr solcher auch nicht zugemessen werden; aber es thut schon wohl, wenn nach dem vielen höchst Anspruchsvollen und doch oft ganz Verkehrten, was auf diesem Feld seit Jahren producirt wird, einmal einfache gesunde Ansichten ausgesprochen werden.

Auch das Sieber'sche Abc zu lesen kann Niemand schaden, da es im Grossen und Ganzen die altbekannten Regeln guten Gesangs, nur in neuer Zusammenstellung wiedergiebt. Der Verfasser hat nämlich das Abc so buchstäblich gemeint, dass er zwei und zwanzig Capitel giebt, deren Titel mit A, B, C, D u. s. w. anfangen (Athemholen, Betonen, Consonanten, Diphthonge u. s. w.), eine Einrichtung, deren Zweck wir freilich nicht recht einsehen, die auch dem Verfasser wie dem Leser Unbequemlichkeit bereitet, weil einerseits dadurch die natürliche Folge des Lehrstoffs gestört wird, andererseits Wiederholungen oder Ueberspringen nicht zu vermeiden waren. Die kurzen Capitel sind eben Aphorismen und waren als solche, mit Ausnahme einiger neu hinzugekommenen, zuerst in der N. Z. f. M. gedruckt. — In Bezug auf einen Punkt, der überhaupt das Kreuz der Gesanglehrer bildet, nämlich im Punkt der Registerfrage, wird der Verfasser wohl auf vielfachen Widerspruch stossen. Er nimmt nämlich auf Grund alt-italienischer Gesanglehrer nur zwei Register an: Brust- und Kopfstimme, während wohl die Meisten die Zahl drei behaupten, und berühmte Sänger (wie z. B. Stockhausen) selbst bei Männerstimmen Brust-, Mittel- (oder gemischte) und Kopfstimme unterscheiden und ausüben. — Doch hierüber muss uns ja die dritte Broschüre Auskunft geben, welche die *Voix mixte* als eine neue Erfindung (!) zum Aushängeschild macht.

Der Inhalt dieser Schmitt'schen Broschüre fordert uns zu etwas genauerer Betrachtung auf, denn der Ton derselben ist von solcher Arroganz, wie man dergleichen kaum je gefunden. Neben Herrn Schmitt und einigen seiner »Freunde« ist offenbar die ganze übrige Menschheit nur eine Heerde dummer Nichtswisser oder Egoisten, er aber der Weltbeglücker (ganz und gar die Theorie der Partei, zu der er gehört, und die ihn an das Wagner'sche Hoflager in München berufen hat, wo es ihm aber doch nicht recht wohl geworden sein muss, weil er jetzt nach Wien geht).

Herr Schmitt erzählt zuerst, dass er vor einem halben Jahr in öffentlichen Blättern die Gesangskundigen zu Besprechungen eingeladen habe, um über den Tonansatz der hohen Lage der Sopranstimme oder die *voix mixte* zu berathen; es sei aber, ausser Hrn. Director Faisst aus Stuttgart, von auswärts Niemand gekommen. Ueber dieses »gewissenlose Fernbleiben« gebehrdet sich Herr Schmitt äusserst ungehalten. Sich zu sagen, dass das Vertrauen in seine eigenen Absichten und Kenntnisse bei den deutschen Gesanglehrern nicht gross genug sei, um deshalb eine Reise nach München zu machen, dergleichen fällt natürlich Herrn Schmitt nicht ein. Doch lassen wir das und harren lieber des Aufschlusses, den er uns über seine Erfindung, die »*voix mixte*«, machen wird.

Zuerst finden wir in seiner Broschüre ein Langes und Breites über den Verlust der Höhe bei vielen Sängerinnen, so dass man glauben muss, seine *voix mixte* werde diesem Verlust gründlich abhelfen, umsomehr als er zuerst von einer »*voix mixte* oder die hohe Lage der Sopranstimme« spricht. Da entpuppt sich im Weitern plötzlich die *voix mixte* als dasjenige, was zwischen Brust- und Kopfstimme liegt. Gut, denn eine gemischte Stimme als Mitte mag man sich immer denken, aber wozu dann die lange Vorbereitung wegen der »Höhe« und Excurse auf andere Gebiete, wie z. B. das Singen von Kindern?*)

Doch von hier ab müssen wir Hrn. Schmitt selbst sprechen lassen. Keine Beschreibung vermöchte den Eindruck zu ersetzen, den unsere Leser auf ihre Lachnerven von seinen eigenen Worten, aber gegen seine Absicht, empfangen werden, und es wäre in diesem Betracht schade um jedes Wort, das wir hier wegliessen! Hr. Schmitt beschreibt nach langen Umwegen die »*voix mixte*« wie folgt:

Es ist der Ansatz der Kopfstimme, nicht der wirkliche Tonansatz, nur der Ansatz ohne Ton und sodann gleichzeitig damit in Verbindung die Ausführung nach Art der Bruststimme; demnach: der nachgeahmte Brustton in der Ausführung und die nachgeahmte Kehlstellung des Kopftons. Von beiden Naturorganen Etwas entlehnt und in Eins verschmolzen. Es gehört sonach die fortwährende Geschicklichkeit dazu, die Kopfstimme zu vermeiden, ohne in die Bruststimme zu verfallen; gleichsam ein immerwährendes Laviren, da die Kopfstimme ein sehr loses, lockeres Anspannen der Stimmbänder erheischt, die Bruststimme hingegen in dieser Lage einer sehr strammen, starken Spannung der Stimmbänder nothwendig bedarf. Ein Zuwenig! es kippt über und ist noch Kopfstimme (in deren Abarten). Ein Zuviel! es kippt um und ist schon Bruststimme (in deren Abarten). Die *Voix mixte* hat weder die Eigenschaften der Bruststimme, noch diejenigen der Kopfstimme, ersetzt aber beide vollkommen; an Schulübungen kommt sie nie zum Vorschein, und so kam es, dass man sie auch nie finden konnte. Den Anfängern müssen daher besondere Uebungen vorgelegt werden, woran sie sofort beide Klippen zu umgehen lernen. — Der Naturvocal zu diesem Register ist *a*; dazu kommt es am natürlichsten und leichtesten und ebenfalls zum Ton *a*. Andere verwandte Vocale, sowie höhere und tiefere Töne bleiben der Bildung vorbehalten und ganz helle oder ganz dunkle Vocale verträgt es nicht! Um den Klang der *Voix mixte* annähernd beschreiben zu können, muss man sehr umständlich sein, denn wird es vielleicht gelingen, sich eine Vorstellung davon machen zu können. Der Ton der *Voix mixte* klingt: Auffallend schön und anmuthig, ungezwungen, offen, frisch, rein und jugendlich; ganz klar, deutlich, hoch und eher hell; elastisch, intensiv, kernig, rund, kräftig, ruhig und mild; ohne allen Beigeschmack von Kehl- oder Gaumenton enthält er etwas Metall und etwas Resonanz und dringt durch ohne scharf zu sein; ist sowohl ausdrucksfähig als beweglich und für alle Stärkegrade zulässig. Es ist eigenthümlich, dass dieses Register, obgleich Naturton, zwar zu Allem brauchbar und bildungsfähig, was die Kunstausbildung vorschreibt und verlangt, wie z. B. getragen, gestossen, gebunden, ausgehalten, beweglich u. s. w., durchaus nicht duldet und verträgt, dass von allem Diesen etwas naturalistisch ausgeführt werde; sondern obgleich Naturton fügt sich dies Register blos der saubersten künstlerischen Ausführung. Alles muss eine künstlerische Art und Unterlage haben! Der geringste Verstoss, Dilettantismus oder Naturalismus und es ist verschwunden. Wieder eine Ursache mehr, weshalb es verborgen blieb, weil viele dieser technischen Dinge trotz der Bildung auf naturalistischer Grundlage in den Singorganen beruhen; oder mit andern Worten, weil die organischen Singfehler nicht vor der Bildung gründlich ausgerottet worden waren und nun für immer drin stecken bleiben und leider mitarbeiten!!! Und dadurch unterschei-

*) Wo Herr Schmitt unter anderm folgenden curiosen Satz aufstellt: »Es ist ein arger Unfug und Eingriff in die Natur, Kinder singen zu lassen; Kinder überhaupt zur Musik anzuhalten ist ganz und gar unpassend und in jeder Beziehung überflüssig and schädlich, denn die Musik erzieht Träumer, Faullenzer und Wollüstlinge.« Ei ei Herr Schmitt! zu was hat Sie denn die Musik erzogen? Und was für Musik meinen Sie wohl? Vielleicht die Neudeutsche? Da könnten Sie freilich recht haben.

Digitized by Google

det sich das neue Register subtil von allen andern, die sich dem Naturalismus, dem Dilettantismus und der Verbildung bereitwilligst zu Diensten stellen. Unterhalb der *Voix mixte* darf kein Kopfton angewendet werden und oberhalb derselben kein Brustton in der nämlichen musikalischen Phrase; allenfalls der höhere Ton mit Kopfstimme, wenn er im *piano* nicht anders zu erreichen wäre. Merkwürdiger Weise ist es äusserst schwierig, die *Voix mixte* mit den zunächst liegenden Brusttönen in Verbindung zu bringen, und auch mit der Kopfstimme mag sie nicht gern Gemeinschaft machen: obgleich weder zu dem einen, noch zu dem andern Register oder umgekehrt ein Bruch stattfindet. Und dieser Umstand mag die Hauptursache sein, dass dieses Register bis jetzt nicht aufgefunden wurde, denn es muss ganz abgesondert aufgesucht werden und kommt nur bei gewissen Stellen und unter bestimmten Voraussetzungen, dann aber ganz leicht, zum Vorschein. Meine Lehrer waren unter Andern: Prof. Ehlers und Schelble in Frankfurt a. M., Pohlenz in Leipzig, Mieksch in Dresden, Frau Schönberger in Amsterdam, Charlotte Mengold in Darmstadt, Capellmeister Stuntz in München; sie wussten nichts von *Voix mixte*. Mit der Einführung der *Voix mixte* werden viele Talente der dramatischen Kunst zugeführt, denen bis jetzt eine solche Laufbahn verschlossen war, was allerdings bei dem grossen Mangel an guten Sängerinnen und bei dem hohen Gagenetat Einzelner ein grosser Gewinn ist, und die grosse Menge der sogenannten Mezzo-Soprane, Bastarde in der Kunst, welche immer eine exceptionelle Stellung für sich beansprucht haben, werden künftig nur noch in der Mythe existiren. Wie wichtig die Erlernung dieses Registers für den Sopranchor ist, an Stelle der seither practicirten, willkürlichen Misstöne in der hohen Lage, mag die Hindeutung auf Beethoven's Fidelio und die neunte Symphonie beweisen. Welche segensreichen Folgen für die Gesangskunst daraus entspringen werden, wenn es mir gelingt, dies Register mit allen Eigenthümlichkeiten und Wirkungen in Deutschland allgemein zu verbreiten, ist nicht schwer zu ermessen, und ich hoffe, dass die Veröffentlichung dieser Andeutungen hinreichen wird, Manchen zu veranlassen, mit mir in Wien in Verbindung zu treten.

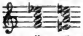
Feuilleton.

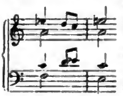
Miscellen.

Aus Briefen von M. Hauptmann.

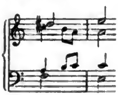
S. B. In der weitern Fortsetzung und dem Schluss des in voriger Nummer abgebrochenen Briefs spricht Hauptmann über liturgischen Gottesdienst, über L. Köhler's Popularisirung seiner »Harmonik« und über eine theoretische Streitfrage — Sätze, die wir ebenfalls für interessant genug halten, um sie hier mitzutheilen:

In Hannover habe ich vor einiger Zeit einem sogenannten liturgischen Gottesdienst beigewohnt in der Hofkirche, der mir sehr zugesagt hat. Da wird von einem guten Chor auch gesungen zwischendurch nach festbestimmter guter Ordnung, auch Motetten, mehr aber von alten als von spätern Componisten. Auch S. Bach würde da nicht hineinpassen mit seinen vielbewegten musikalisch selbständigen Motetten. Es ist aber hier der Chor mit seinen Productionen ein nothwendiges Glied des Ganzen; bei unserm Ritus sind solche Productionen, wenn sie gut sind, ein Schmuck, eine Zuthat, die wegbleiben kann, ohne dem Gottesdienst einen wesentlichen Theil zu nehmen; das gilt von der Sonnabends-Motette, wie von der sonntägigen Kirchenmusik mit Orchester. Daher die Musikliebhaber die Musik anhören, und Viele, wenn diese vorüber ist, davongehen; das geht beim liturgischen Ritus nicht an, oder würde die Fortgehenden sehr blamiren. So ist auch bei der katholischen Messe der Priester am Altar fungirend, bei uns geht er fort und kommt erst wieder, wenn die Musik zu Ende ist. Alles das ist doch nicht hübsch in der Ordnung. So ist auch die Bestimmung für den Textinhalt bei uns eine sehr lockere, und richtet sich nur im Ganzen ungefähr nach den Zeiten. Das wird wohl einmal anders und besser werden, wozu ich die Einführung des rhythmischen Choralgesangs aber durchaus nicht für eine nothwendige Bedingung halte. Bei uns ist die Musik unbescheiden und unwichtig, sie kann bescheidener und wichtiger sein. — Ihre Besprechung des K.'schen Buchs ist sehr gut. K. verdaut nicht gut, er lässt sich auch die Zeit nicht und passt hier die Xenie vom kurzen Gedärm; was unverstanden ist, wird auch wieder unverständlich ausgedrückt, dass man, um das Popularisirte zu verstehen, das nicht Populäre nachsehen muss. — Dass Sie mit der Auflösung der Septime, bei welcher diese liegen bleibt, der Grundton aufwärts geht, nicht einverstanden sind, sie nur für etwas »Halbwahres« halten, thut mir leid, sind doch alle Sätze wie

nichts Anderes als Auflösung dieser Art. Wenn die andere, wo die Septime abwärts gegen den Grundton tritt, öfter vorkommt als diese, so liegt das in andern Bedingungen, man kann sie aber deshalb nicht die Hauptauflösung nennen; denn wo die eine steht, kann eben die andere gar nicht stehen. Die Auflösung der Septime in die Octav kommt noch viel seltener vor, ist aber doch die dritte ebenso berechtigte — es ist mancher Componist sich derselben nicht einmal bewusst und meint, es ginge irgend etwas Enharmonisches vor, wenn er sie zu schreiben veranlasst wird. So meint er vielleicht wenn er schreibt  das *es* müsse durchaus *dis* sein — wie ist's aber, wenn er diesen Gang zu Papier bringen will:



hat man hierbei wohl irgend das Gefühl einer enharmonischen Verwechslung? und wo soll sie angenommen werden? im Tenor etwa? dagegen:



ganz entschieden *dis* enthält, aber auch nur *dis*, und an kein *es* zu denken ist, wie dort an kein *dis*, bei *F a C dis* liegt die Dissonanz in *C-dis* und die Auflösung in *C-e* ist wieder die, wo der Grundton *dis* gegen die Septime c herauftritt. Bei *F a C es* liegt die Dissonanz in *F-es* und die Auflösung ist *e-e* durch die Erweiterung der Septime in die Octav. Das Allgemeine bleibt in allen Fällen, dass das Dissonanzintervall auf melodischem Weg, d. h. ohne Sprung, in ein consonantes übergehe, in die Terz, in die Quint, in die Octav:

Alle sind zulässig und an ihrem Platz berechtigt.

Leben Sie wohl lieber Herr Bagge. Lassen Sie mich nicht so lange warten, wie ich's gegen Sie verschuldet habe und warten (?) Sie nicht auf einen missgünstigen Beweggrund bei mir, der sich so leicht nicht einstellen würde. Mit besten Grüssen

Ihr

ergebenster

M. Hauptmann.

Kurze Nachrichten.

Die Oper Der Haideschacht von Franz von Holstein wird augenblicklich im Dresdner Hoftheater einstudirt. Dem Vernehmen nach wird die Aufführung nicht vor den letzten Tagen des Juli ermöglicht werden können, und da vom August an der mehrmonatliche Urlaub mehrerer hervorragender Opernmitglieder beginnt, so steht nach der ersten Aufführung eine Wiederaufnahme des Werks erst mit dem Beginn der Wintersaison zu erwarten. Der übereinstimmend sehr günstige Eindruck, welchen Buch und Partitur bei Musikern und ausübenden Künstlern in Leipzig gemacht haben, berechtigt zu der Erwartung, dass die Oper auch beim Publicum eine günstige Aufnahme finden und eine bleibende Stätte auf den deutschen Bühnen gewinnen werde.

Zu Lehrern der Theorie am Conservatorium in Wien sollen auch die Herren Krenn von dort und A. Bruckner aus Linz berufen worden sein.

An die Stelle eines Musikdirectors der Singacademie in Halle ist Herr Voretzsch, bisher in gleicher Eigenschaft in Glogau, berufen worden.

Demnächst erscheint bei W. Engelmann in Leipzig eine interessante Schrift von Gervinus: »Händel und Shakespeare. Zur Aesthetik der Tonkunst.«

Die Verlagshandlung Bote und Bock in Berlin hat einen Preis auf eine einen Abend füllende komische Oper ausgeschrieben. Näheres hierüber sagt ein versandter Prospect, der auch in Nr. 28 der Neuen Berliner Musikzeitung abgedruckt ist.

Herr und Frau Marchesi werden Cöln verlassen und wieder nach Wien übersiedeln, um am dortigen Conservatorium Stellung zu nehmen.

Digitized by Google

Auber's melodiöse Oper »Der erste Glückstag«, welche in voriger Woche in der Opéra comique die 61. Vorstellung erlebte, ist schon von 36 französischen Bühnen zur Aufführung während der nächsten Saison bestimmt worden und auch in Deutschland sind bereits die bedeutendsten Bühnen mit den Vorbereitungen zur Aufführung dieser Oper beschäftigt; zunächst wird dieselbe in Cöln, Dresden, Frankfurt a. M., Hamburg, München, Prag, Pest (und zwar gleichzeitig auf der deutschen wie auf der ungarischen Nationalbühne), in Schwerin und Wien in Scene gehen. (N. B. M.-Z.)

Leipzig. Die Direction des gemischten Gesangvereins »Orpheus« ist an Herrn Musikdirector Jadassohn übergegangen.

— Kürzlich (10. Juli) wurde hier in der Thomaskirche ein Oratorium »Die Könige in Israel« von Fr. Nuhn durch den Gesangverein »Ossian« zur Aufführung gebracht. Wir können nicht aus eigenem Anhören darüber berichten und reproduciren hier einen Passus aus dem Referat im »Leipziger Tageblatt«. »Der Componist hat danach gestrebt seine Musik so populär als möglich (!) zu halten und ein der Menge leicht zugängliches Werk zu bieten. Durch dieses Streben ist er wohl zuweilen zur Ueberschreitung derjenigen Grenze verleitet worden, welche selbst die Volksmusik (!) innehalten muss, wenn sie auf künstlerischen Werth Anspruch erheben will.« (Ist ein Oratorium überhaupt »Volksmusik«? D. Red.)

Berichtigung.

In der vorigen Nummer S. 233 Sp. 2 Z. 17 v. u. ist statt 1857 zu lesen 1837.

ANZEIGER.

[123] Bei dem Musikcorps des königl. Niederländischen 8. Husaren-Regiments wird gesucht:

Ein Solo-Cornettist oder Hoch B-Trompeter, ein erster Clarinettist und ein Contrabassist.

Traktement, ohne Nebenverdienst, monatlich 15 Thlr. Pr. Ct.

Nähere Bedingungen sind schriftlich zu erfahren bei dem Unterzeichneten.

Cl. Bernhardt,
Capellmeister bei dem 8. Husaren-Regiment in Haarlem.

NB. Der Clarinettist und Contrabassist müssen irgend ein beliebiges Messinginstrument blasen.

[124] Soeben erschien bei **Karl Czermak in Wien**, Schottengasse 6, und ist in allen Buchhandlungen zu haben:

Die Gesellschaft
der
Musikfreunde
und ihr Conservatorium.
1859—1867.
Rückblick eines gewesenen Directions-Mitgliedes.
(Fürst Konstantin Czartoryski.)
Preis **40 kr. Oe. W. = 8 Ngr.**

[125] Soeben erschien in meinem Verlage:

Dettinger
TE DEUM
von
G. F. Händel.
Clavier-Auszug.
Uebereinstimmend mit der Ausgabe der Deutschen Händelgesellschaft.
Preis netto 18 Ngr.

Leipzig, Juli 1868. **J. Rieter-Biedermann.**

[126] **Studien-Werke**
aus dem Verlage von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

A. **Pianoforte.**

Bergson, Michel, Op. 60. Les Caractéristiques. Etudes de Style et de Perfectionnement. Cah. 1. 1 Thlr. Cah. 2. 25 Ngr.
Adoptées aux Conservatoires de Berlin et Genève.

Brahms, Joh., Op. 35. Studien. Variationen über ein Thema von Paganini. Heft 1. 2. à 1 Thlr.

Egghard, Jul., Op. 84. Douze Etudes de moyenne difficulté. Cah. 1. 25 Ngr. Cah. 2. 1 Thlr.

Kirchner, Th., Op. 9. Präludien. Heft 1. 2. à 1 Thlr. 5 Ngr.

Köhler, L., Op. 60. Immerwährende Etuden in Doppelpassagen für den Clavierunterricht als technische Grundlage zur Virtuosität. 1 Thlr.
Eingeführt in der »Neuen Academie der Tonkunst« und im »Stern'schen Conservatorium« in Berlin.

—— **Op. 63. Clavier-Etuden** für Geläufigkeit und gebundenes Spiel zur gleichen Uebung beider Hände. Heft 1. 20 Ngr. Heft 2. 1 Thlr. 5 Ngr.
Eingeführt in der »Neuen Academie der Tonkunst« und im »Stern'schen Conservatorium« zu Berlin.

—— **Op. 94. Sechs melodische Salon-Etuden.** Heft 1. 2. à 22½ Ngr.
Eingeführt im »Stern'schen Conservatorium« zu Berlin.

Krause, Anton, Op. 9. Zwölf Etuden in gebrochenen Accorden. Heft 1. 22½ Ngr. Heft 2. 25 Ngr.
Angenommen am Conservatorium zu Leipzig.

B. **Gesang.**

Panofka, Henri, Op. 85. Vingt-quatre Vocalises progressives dans l'Etendue d'une Octave et demie pour toutes les voix, la voix de basse exceptée. Cah. 1. 1 Thlr. 5 Ngr. Cah. 2. 1½ Thlr.
Adoptées par les Conservatoires de Prague et Vienne.

—— **Op. 86. Douze Vocalises d'Artiste** pour Sopran ou Mezzo-Sopran. Préparation à l'Exécution et au Style des Oeuvres modernes de l'Ecole italienne. 2 Cahiers à 1 Thlr. 10 Ngr.

—— **Op. 87. Erholung und Studium.** Zwölf instructive Gesangstücke mit italienischem und deutschem Texte. 1 Thlr. 10 Ngr.

—— **Gesangs-ABC.** Vorbereitende Methode zur Erlernung des Ansatzes und der Feststellung der Stimme zum Gebrauch in Seminarien, Gesangschulen, Gymnasien und Instituten. 25 Ngr.
Eingeführt an den Conservatorien zu Prag und Wien.

Röhr, Louis, Op. 25. Materialien für technische Studien im Gesang zum Gebrauch in Gesangschulen und beim Privatunterrichte. 1 Thlr. 7½ Ngr.

C. **Violoncell.**

Büchler, Ferd., 24 Studien mit theilweiser willkührlicher Begleitung eines zweiten Violoncells. Heft 1. 2. à 1 Thlr. 10 Ngr.
Eingeführt an dem Conservatorium zu Wien.

D. **Orgel.**

Bach, Joh. Seb., Die Kunst der Fuge. Für die Orgel übertragen und zu Studienzwecken mit genauer Bezeichnung des Vortrags, sowie der Manual- und Pedal-Applicatur versehen von G. Ad. Thomas. Heft 1. 1 Thlr. Heft 2—6 à 22½ Ngr.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Arrey von Dommer.

Leipzig, 29. Juli 1868. **Nr. 31.** III. Jahrgang.

Inhalt: Eine Biographie Bellini's (Schluss). — Recensionen (Kammermusik. Lieder, Balladen und Duette). — Aus alter Zeit. — Die gräflich Stolberg-Wernigeroder Bibliothek im Harz. — Feuilleton (Kurze Nachrichten). —Anzeiger.

Eine Biographie Bellini's.

Von Dr. Ed. Hanslick

(aus der Neuen Freien Presse).

(Schluss.)

An der »Sonnambula« arbeitete Bellini mit ganzer Seele und froher Zuversicht, war ja die Titelrolle der Pasta anvertraut, jener genialen Künstlerin, die schon im Anfang ihrer Laufbahn den grossen Tragöden Talma zu dem Ausruf hinriss: »Dieses Kind hat gefunden, was ich seit zwanzig Jahren suche.« Judith Pasta, die zweite Schöpferin der Norma und Amina, hat Bellini, dessen begeistertste Interpretin sie war, um volle dreissig Jahre überlebt. »La Sonnambula«, zum erstenmal am 6. März 1831 aufgeführt, versetzte die Mailänder in einen Rausch des Entzückens und war überhaupt der grösste Erfolg Bellini's. Herr Arthur Pougin findet, dass keines der andern Werke Bellini's auf der Höhe der »Sonnambula« stehe. Diese Ansicht (übrigens auch von andern Schriftstellern getheilt) ist unseres Erachtens ein Irrthum und ein Unrecht gegen die unmittelbar darauffolgende Oper Bellini's. Wir meinen die »Norma«. Romani hatte den Stoff abermals aus einem französischen Drama, »Norma« von Soumet, hergeholt. Die Direction der Scala in Mailand hatte dem Componisten das damals ungewöhnlich hohe Honorar von 3000 Ducaten und die besten Gesangskünstler (Pasta, Julia Grisi, Donzelli, Negrini) zugestanden. Noch im selben Jahr der ersten Aufführung der »Nachtwandlerin« ging »Norma«, am 26. December 1831, in Scene. Wenn man überall liest, die Oper habe nur mässig angesprochen, so ist dies sehr ungenau; »Norma« fiel entschieden durch. Ein bisher ungedruckter Brief Bellini's an seinen Freund Francesco Florimo giebt darüber die beste Auskunft. »Ich schreibe dir«, so beginnt der interessante Brief, »unter dem Eindruck des Schmerzes, eines tiefen Schmerzes, den ich gar nicht auszudrücken vermag, den aber du allein verstehen kannst. Ich komme aus der Scala, erste Aufführung der »Norma«. Wirst du es glauben? Fiasco! Fiasco! vollständiges Fiasco! Ja, das Publicum war strenge! es schien eigens gekommen, mich zu verurtheilen, und mit Ueberstürzung (so glaube ich wenigstens) bereitete es meiner armen »Norma« das Schicksal der Priesterin selbst. Ich habe sie nicht wiedererkannt, meine lieben Mailänder, welche den »Piraten«, die »Straniera« und »Sonnambula« mit Enthusiasmus aufgenommen hatten, und doch glaubte ich, ihnen eine würdige Schwester der letztern vorzuführen. Zu meinem Unglück habe ich mich getäuscht, meine Voraussicht war falsch, meine Hoffnungen sind gescheitert. Und trotz alledem — ich sage es zu dir allein und das Herz auf den Lippen — falls nicht die Leidenschaft mich blendet: die Introduction, das Erscheinen Norma's und ihre Cavatine, das Duett der beiden Frauen mit dem darauffolgenden Terzett, das Finale des ersten Acts, das andere Frauenduett und das ganze zweite Finale, von der Kriegshymne angefangen, sind Musikstücke, die mir so sehr gefallen, dass ich glücklich wäre — ich bekenne es dir — vermöchte ich immer solche in meiner fernern Laufbahn zu schaffen. *Basta!!* In Bühnensachen ist das Publicum oberster Richter. Indessen hoffe ich von seinem gegen mich gefällten Urtheilsspruch noch zu appelliren, und falls das Publicum von seinem Irrthum zurückkommen sollte, dann habe ich den Process gewonnen und darf »Norma« laut für mein bestes Werk erklären. Wenn nicht, so werde ich in mein traurig Loos mich ergeben und mir zum Trost sagen: Haben nicht die Römer sogar die »Olympiade« des göttlichen Pergolese ausgezischt?« Aus diesen Bekenntnissen des schmerzlich getroffenen Tondichters spricht ein ächtes und rechtes Künstlerbewusstsein. Es zeugt von klarer Selbsterkenntniss, wenn Bellini die durchgefallene »Norma« für seine beste Oper und sich für zufrieden erklärt, falls er auf derselben Höhe sich erhalten würde. Letzterer Wunsch ist leider nicht in Erfüllung gegangen. In der »Norma« hat Bellini's Talent den höchsten ihm erreichbaren Gipfel erklommen, was noch folgt (»*Beatrice di Tenda*« und die »Puritaner«) ist ein jäher Sturz von dieser Höhe. (Wenn es noch eines äussern Beweises bedürfte für die hervorragende und eigenthümliche Bedeutung »Norma's« unter den Bellini'schen Opern, das Fiasco der ersten Aufführung liefert

Digitized by Google

denselben. Nicht als ob der Durchfall einer Oper deren Vorzüglichkeit und verkannte Genialität darthun würde, das Zischen des Publicums traf zu allen Zeiten ebenso gut neue Meisterwerke als neue Machwerke, und letztere viel häufiger. Aber gerade unter den speciellen Verhältnissen von Zeit und Ort deutete das Stutzigwerden der Mailänder darauf hin, dass in der »Norma« besondere Eigenthümlichkeiten steckten, Vorzüge höherer und stärkerer Gattung, die das bequeme Niveau der »Straniera« und »Sonnambula« überragten und auf die man nicht gefasst war. Man fand etwas Anderes, als man erwartet hatte; dass dieses Andere ein Mehr sei, wurde einem Publicum, das eben erst in der weichlichen »Nachtwandlerin« sein höchstes Ideal gefunden, beim ersten Hören nicht klar. Bellini empfand das Missgeschick seiner Oper so schmerzlich, dass er, wie sein Freund Pacini erzählt, bittere Thränen vergoss. Von einer Freundin befragt, welche seiner Partituren er retten würde, wenn man bei einem Schiffbruch alle bis auf Eine über Bord werfen wollte? — rief Bellini lebhaft: Ah, meine geliebte »Norma«! Glücklicherweise litt »Norma« keinen wirklichen Schiffbruch, sie erhob sich schnell wieder und lief mit vollen Segeln und lorbeergeschmückten Wimpeln in alle lyrischen Häfen Europas ein. In Italien selbst suchte das Publicum durch verdoppelten Beifallsjubel die Scharte des ersten Abends auszuwetzen.

Die Freude über den nachträglichen Triumph der »Norma« schien in Bellini die Sehnsucht nach seinem theuren Meister Zingarelli und seinen jahrelang vermissten Angehörigen in Catania neu anzufachen. Er kam im Januar 1833 in Neapel an, wo er unverzüglich zu Zingarelli eilte. Während sich die Beiden in den Armen lagen, hatte die Nachricht von Bellini's Anwesenheit wie ein Blitz in alle Classen des Conservatoriums geschlagen, und die Zöglinge drängten sich in freudiger Aufregung um den berühmt gewordenen einstigen Schüler der Anstalt. Bellini blieb zwei volle Wochen im Conservatorium bei Zingarelli, dem er die Partitur der »Norma« widmete. Er widerstand den Lockungen Barbaja's, der nicht weniger als drei neue Opern von ihm begehrte, und eilte nach Catania, wo ihm die Einwohnerschaft einen feierlichen Empfang bereitete. Die Bewohner des Städtchens waren unendlich stolz auf ihren gefeierten Landsmann; das Patriarchalische dieses Verhältnisses fand seinen hübschesten Ausdruck bei einer Aufführung des »Piraten«, wo Bellini, lärmend hervorgerufen, mehrmals seinen vor Freude halb närrischen Vater mit an der Hand herausführte. Inmitten dieser Freuden und Ehren litt Bellini unter der fixen Idee, dass er seine Heimath zum letztenmal sehe. Immer häufiger wurden diese Anfälle melancholischen Trübsinns. In solcher Stimmung mag er in Catania den Plan gefasst haben, den »Orest« von Alfieri, ganz so wie ihn der Poet geschrieben, in Musik zu setzen. Der Plan wurde nicht verwirklicht, Bellini selbst mochte gefühlt haben, dass seine elegische Lyra keine Töne für die Verzweiflung des Orest und das furchtbare Rächeramt der Furien besitze. Bellini kehrte nach Mailand zurück, um sich bald darauf nach Venedig zu begeben, zur ersten Aufführung seiner neuen Oper »*Beatrice di Tenda*«. Er hatte das Werk unter sehr verstimmenden Einflüssen componirt. Dahin gehörten die böswillig verbreiteten Gerüchte von tadelnden Kritiken Bellini's gegen den »Tancred« von Rossini, ferner sein Zerwürfniss mit Romani, welcher, mehr mit Liebschaften als mit Versen beschäftigt, den Componisten wiederholt in dringendsten Momenten im Stich liess. »*Beatrice di Tenda*« wurde in der Fenice am 16. März 1833 aufgeführt und erlebte einen entschiedenen Misserfolg. Ein für das italienische Theaterleben charakteristischer Zwischenfall verdient erwähnt zu werden. Das gegen Bellini eingenommene Publicum äusserte während der Vorstellung auf alle Art seine Missstimmung; als einmal das Murren und Zischen besonders auffallend wurde, glaubte die Pasta dies unerklärliche Uebelwollen auf sich beziehen zu müssen und gerieth in leidenschaftlichen Zorn. Mit seltener Geistesgegenwart ergreift sie die Gelegenheit, ihm Ausdruck zu leihen; sie wendet sich mit den Worten Beatrice's: »*Se amar non puoi, rispettami!*«*) statt an den Herzog direct an das Publicum und schleudert diese Apostrophe mit höchster Kraft in's Parterre. Eine dröhnende Beifallssalve lohnt ihre seltene Kühnheit, und die Oper geht ohne weitere Störung zu Ende. Doch hat »*Beatrice*« niemals Beliebtheit erlangt — ein Schicksal, das in der Mittelmässigkeit der Partitur eine völlig ausreichende Erklärung findet.

Unaufgehalten durch den Unfall der »*Beatrice*« flog der Ruhm Bellini's in alle Lande. Der kaum 32jährige Componist zählte zu den gefeiertsten Namen in Europa. Die lockendsten Anträge kamen ihm aus London und Paris. In London hatte er gegen ein Honorar von 12,000 Francs »Norma« und »Sonnambula« (mit der Pasta, Méric-Lalande und Donzelli in den Hauptrollen) einzustudiren und zu dirigiren. Hierauf ging er nach Paris, wo der freundschaftliche Verkehr mit Cherubini und Rossini, ausserdem Zerstreuungen und Huldigungen aller Art ihn vollauf beschäftigten. Er hatte eine neue Oper für das Théâtre Italien in Paris zu schreiben. Mit Romani entzweit, musste Bellini sich wider Willen einem andern Textdichter anvertrauen. Er wählte den Conte Pepoli, welcher ihm das Libretto zu den »Puritanern« fabricirte. Es war einem Drama von Ancelot (»Cavaliere und Rundhüte«) nachgebildet, welches seinerseits wieder aus einem Walter Scott'schen Roman entstanden war. Nur schwer verstand sich Bellini mit seinem neuen Mitarbeiter, dessen Dichtungsweise ihm ungewohnt und unsympathisch war. »Ich fühle jetzt,« schreibt er an einen Freund, »dass, falls ich noch für Italien componiren sollte, ich es nicht ohne Romani kann. Alle Andern sind kalt, abgeschmackt und ohne Leidenschaft. Ich muss meine Eigenliebe der Kunst

*) »Wenn du mich nicht lieben kannst, so achte mich!«

Digitized by Google

zum Opfer bringen und alle Mittel versuchen, mich ihm wieder zu nähern.« Die Beiden haben sich wirklich kurze Zeit darauf vollständig wieder versöhnt. Um ruhiger arbeiten zu können, zog Bellini mit einer befreundeten Familie nach Puteaux, einer kleinen Sommerfrische an der Seine nahe bei Paris. Die Arbeit lag ihm sehr am Herzen: ein Erfolg in Paris hatte entscheidende Wichtigkeit, überdies war die Rivalität Donizetti's zu bestehen, welcher gleichzeitig für dieselbe Bühne den »*Marino Faliero*« schrieb. Bellini verwendete auf die »Puritaner« mehr Mühe und Sorgfalt, als auf seine frühern Werke, zeigte auch jede Nummer, sobald sie fertig war, Rossini; doch wurde er, je näher dem Abschluss, desto ängstlicher. »*I Puritani di Scozia*« — so lautete ursprünglich der Titel — wurden am 25. Januar 1835 in Paris zum erstenmal gegeben. Die Aufführung (mit Julia Grisi, Rubini, Lablache und Tamburini) war wundervoll, der Beifall enthusiastisch, kurz der Total-Eindruck so bestechend, dass ein besserer Kritiker als Herr Pougin (Castil-Blase nämlich) am andern Tag im Journal des Debats mit Entschiedenheit behauptete, »*que le talent de Mr. Bellini a singulièrement grandi*«. Das Gegentheil ist wahr: nur die Instrumentirung und sonstige Mache ist etwas sorgfältiger als früher (was bei Individualitäten wie Bellini von geringer Wichtigkeit); die Kraft der Erfindung, sowie das dramatische Feuer sind auffallend gesunken im Vergleich mit »Norma«. Die beiden gefeiertesten und populär gewordenen Nummern, das Unisono-Trompeten-Duett der beiden Bassisten und die Bravour-Polacca der wahnsinnigen Elvira gehören zu dem Trivialsten, was Bellini je geschrieben. Der Rest ist Langeweile. Natürlich schwört auch Herr Arthur Pougin auf die neue Entwicklungsphase, die »*modification profonde*«, welche Bellini's Stil in den »Puritanern« vollzogen habe. Die Zeit hat bereits entschieden: die »Puritaner« sind von den meisten Bühnen verschwunden oder fristen im Schatten der »Norma« und »Sonnambula« nur noch ein kümmerliches Leben. Die »Puritaner« waren Bellini's letzte Composition. Von einer frühern Oper, »Ernani«, welcher Bellini ein einzigesmal ganz flüchtig mit dem Bemerken erwähnt, sie sei verboten worden und habe ihm einiges melodisches Material für die »Nachtwandlerin« geliefert, ist nirgends eine Spur oder nähere Nachricht aufzufinden. Nach dem Erfolg der »Puritaner« sah sich Bellini mit Ehren und Auszeichnungen überhäuft, er war so glückselig, als ein Sterblicher nur sein kann. Leider war dieses Glück von kurzer Dauer. Bellini hatte sich in Paris zu sehr der Arbeit und zu sehr den Vergnügungen hingegeben; er verfiel in eine krankhafte Abspannung und musste nach den ersten Wiederholungen der »Puritaner« auf Geheiss der Aerzte nach dem stillen Puteaux zurück, wo man ihm alle Besuche, bis auf wenige, strenge fernhielt. Eine Zeit lang schien sein Zustand Besserung zu verheissen; erst gegen Anfang September stellte sich die furchtbare Unterleibskrankheit wieder ein, welche ihn einige Jahre früher in Mailand fast an den Rand des Grabes gebracht. Diesmal war die Kunst der berühmtesten Aerzte, die Pflege der hingebendsten Freunde vergeblich, Bellini starb am 23. September 1835. Wie fast immer, wenn ein berühmter Mann in jungen Jahren stirbt, so verbreitete sich auch gleich nach Bellini's Tod das Gerücht, er sei vergiftet worden. Die ärztliche Section des Leichnams erwies dieses Gerücht als vollständig grundlos. Frankreich bereitete dem theuren Todten eine würdige Leichenfeier. Vier berühmte Componisten (französisch gewordene Landsleute Bellini's), nämlich Cherubini, Caraffa, Paër und Rossini, trugen die Enden des Bahrtuchs; Lablache, Tamburini, Ivanoff und Rubini sangen die Grabgesänge in der Kirche. Trotz des Regengusses folgte eine unabsehbare Menge dem Sarg nach dem Père-Lachaise, wo Ferdinand Paër im Namen des Institut de France, Orioli im Namen Italiens am offenen Grab sprachen. Eine öffentliche Subscription deckte die Kosten des schönen Monuments, das sich über dem Grab erhebt. Bellini ruht in dem »*Bosquet des Musiciens*«, wie im Volksmund jener gartenähnliche Theil des Père-Lachaise heisst, der die Gräber von Méhul, Gossec, Catel, Isouard, Panseron, Boieldieu, Herold, Chopin und anderer Tonkünstler dicht neben einander versammelt. Im Jahr 1865, also dreissig Jahre nach Bellini's Tod, reclamirte die Gemeinde Catania seinen Leichnam; nachdem ihr Gesuch bis jetzt unbeantwortet geblieben ist, darf man wohl annehmen, die Leichengräberei werde unterbleiben.

Herr Arthur Pougin schliesst sein Buch mit einem langen Capitel, überschrieben »*Le génie de Bellini*«. Es ist ein gewöhnliches, dilettantisch-phrasenreiches Geplauder. Auf den Kern der Sache, das eigentliche Musikalische, ist nirgends eingegangen: nicht eine einzige Oper wird aufmerksam kritisirt, nicht ein einziges hervorragendes Musikstück zergliedert. Nirgends bringt der Verfasser eine halbwegs neue Bemerkung, einen scharf charakterisirenden Zug; selbst so naheliegende Beobachtungen, wie z. B. dass Bellini's Melodien fast regelmässig auf der Terz anheben und mit Beginn des zweiten Theils nach der Moll-Tonart moduliren, scheint Herr Pougin nie gemacht zu haben. Ja sein Urtheil spaltet sich mitunter seltsam widersprechend. Im Verlauf des biographischen Theils hat er nämlich für die erfolggekrönten Opern Bellini's nur Lob, meist das enthusiastische vom Schlag der italienischen Nekrologie. Hingegen glaubt er im Schlusscapitel vom »*génie de Bellini*« den ernsten Kritiker hervorkehren zu müssen und nimmt dem Tondichter häufig mit der linken Hand weg, was er ihm mit der rechten gegeben. Nachdem er früher die überraschende »neue Stilphase« in den »Puritanern« gerühmt, sagt er am Schluss: Bellini sei immer derselbe geblieben, eine Eigenschaft, die, ein Glück für seine kurze Carrière, ihm bei längerm Leben zum Unheil ausgeschlagen wäre, da er »unfähig war, seinen Stil zu erneuern oder auch nur zu kräftigen«. Bellini, heisst es weiter, habe »keine jener bleibenden Schöpfungen geliefert, welche die Grenzen der Kunst erweitern, wie

»Alceste«, »Don Juan«, »Freischütz« und — der »Zweikampf« (*pré aux clercs*) von Herold«! Dass Bellini's begrenztes, aber ächtes Talent wirklich neue Elemente in die italienische Oper eingeführt und die Grenzen der Rossini'schen *Opera seria* nach Seiten der Empfindung, des ausdrucksvollen Gesangs erweitert habe, das vergisst Herr Pougin zu sagen. Oder er will es nicht sagen, da er sein Buch sehr unnöthigerweise Rossini gewidmet hat. Da darf denn der eine Vorzug, welcher Bellini gegenüber dem genialern Rossini zu statten kommt, nämlich der seelenvolle Ernst der Empfindung, die Rückkehr zum einfachen getragenen Gesang nach Rossini's Bravour-Ueberladung, nicht hervorgehoben werden.*) Dafür wird eine Anzahl von Aussprüchen Bellini's erzählt, die sämmtlich darthun sollen, dass dieser die Rossini'schen Opern als höchsten Gipfelpunkt der Kunst, insbesondere »Semiramis« als ein »erhabenes Wunderwerk des menschlichen Geistes« verehrt habe.

»Bellini war mehr Poet als Musiker,« so lautet die ganz hohle Effectphrase, in welche der Verfasser schliesslich sein Urtheil über Bellini zusammenfasst. Wie viel hübscher und treffender ist das Wort eines italienischen Schriftstellers: Bellini sei der »Petrarca der Musik«.

Recensionen.

Kammermusik.

1) Paul Lacombe, Op. 8. Sonate für Pianoforte und Violine. Hrn. Georges Bizet gewidmet. Paris, Maho.

2) Ferdinand Thierriot, Op. 15. Sonate für Pianoforte und Cello. Herrn Fr. Grützmacher gewidmet. Leipzig, E. W. Fritzsch.

\# Wir können uns über die vorliegenden Werke ziemlich kurz fassen, denn ihr Charakter ist nicht so hervorragender Art, dass eine ausführliche Zergliederung von grossem Interesse sein würde. Zudem ist Ferdinand Thierriot vor Kurzem mit einem Werk ähnlicher Art Gegenstand einer Besprechung in diesen Blättern gewesen, und wir können unsere heutigen Aeusserungen fast eine Wiederholung des früher Gesagten sein lassen.

Das Duo von P. Lacombe enthält ein *Allegro moderato*, ein *Adagio*, ein *Intermezzo*, welches die Stelle des *Scherzo* vertritt und wohl am glücklichsten ausgefallen ist, und als *Finale* ein *Allegro molto appassionato*.

Das Werk von F. Thierriot ist nur dreitheilig, es besteht aus einem *Allegro moderato*, *Adagio non troppo* und *Allegro molto*. Unter diesen drei Theilen steht der letzte am lebhaftesten und vortheilhaftesten in unserer Erinnerung. Beiden Duos ist ein sehr entschiedener Charakter aufgeprägt, den wir bei Lacombe einen französischen, bei Thierriot einen deutschen nennen möchten. Dass die bedeutenderen Eigenthümlichkeiten der beiden Nationen durch die beiden Componisten verkörpert seien, soll damit freilich nicht behauptet werden. Lacombe's Motive sind fliessend, liedartig, ohne tief und ergreifend zu sein. Seine Stimmführung besteht in einem einfachen Wechsel von Melodie und Begleitung zwischen den beiden Instrumenten. Von einem wirklichen Verarbeiten der Themen, von einer vielseitigen charakteristischen, der Eigenthümlichkeit der beiden Instrumente angemessenen Auffassung derselben ist nicht die Rede. Dagegen zieht die Composition bequem an unserm Ohr vorüber, macht keine Ansprüche an geistige Anstrengung oder technische Fertigkeit und ähnelt überhaupt mehr dem französischen Salon als der deutschen Studierstube. Thierriot hat es weder sich noch seinen Zuhörern so leicht gemacht. Er arbeitet sich durch eine Menge theils selbstgeschaffener Schwierigkeiten hindurch, und — seufzend folgt ihm der Zuhörer, der Kritiker, sogar der Ausführende, denn für mannigfache technische Unbequemlichkeiten, für melodische Schroffheiten und harmonische Härten, für höchst gelehrte aber höchst unerquickliche fugirte Ansätze entschädigt selten ein wirklich schöner und natürlicher Gedanke, eine ansprechende, nicht erst durch gehäufte Dissonanzen erkaufte Klangwirkung. Das Duo bietet im Wesentlichen dieselben Erscheinungen, wie das Trio (Op. 14) desselben Verfassers.

Beide Sonaten erfreuen sich übrigens eines bedeutenden Umfangs, Thierriot bringt es bis zu 35 und Lacombe gar bis zu 47 Seiten. Sollte nur das wirklich Werthvolle in beiden Werken festgehalten werden, — es würde wahrlich eine wesentliche Raumeinschränkung möglich sein!

Lieder, Balladen und Duette.

\# Es liegen uns zur Kritik eine ziemlich grosse Anzahl Liederhefte von verschiedenen Componisten vor, sie geben wiederum Beweise genug davon, wie reichlich die Liederquelle auf deutschem Boden sprudelt. Wäre nur jedes Lied, welches dem Druck übergeben wird, der Nachklang wahrhaft tiefer Empfindung, das Abbild einer musikalisch poetischen Seelenstimmung! Leider bietet der grosse Markt Vieles, was einer Routine, einer Fabrication dieses Genres ähnlicher sieht als einem edlen Zweig der Kunst. Von dem Gewöhnlichen überschwemmt, muss das wahrhaft Schöne, wie eine seltene Blume, oft aus vielem Unkraut herausgelesen werden. Es bleibt nur zu verwundern, wie fort und fort blos Gemachtes, jedes höhern Schwungs Entbehrendes immer noch Verleger findet und jedenfalls auch Abnehmer. Lässt dies nicht auf einen ziemlich seichten Geschmack einer gewissen Classe von Singenden schliessen? und, da der grösste Theil derselben doch einmal Unterricht im Singen genossen, auf einen fabelhaft niedern künstlerischen Standpunkt vieler Gesanglehrer? Denn der gesunde, feine Kunstgeschmack muss ebenso anerzogen werden, wie alles Andere, wenn auch ein mehr oder weniger angebornes Gefühl für das Schöne vorausgesetzt werden kann. Doch sehen wir nun zu, was in den nachfolgenden Heften enthalten ist, der Masse wie des Objects selbst wegen können wir nur mit einigen Worten unser Urtheil abgeben, in gedrängter Kürze dasselbe begründen.

1) Emil Krause, Op. 23. Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig, D. H. Geissler.

Aus den beiden ersten uns nur vorliegenden Liedern tritt uns eine aus den Texten (von W. Müller und H. Rollet) entsprungene und glücklich getroffene Stimmung entgegen. Die Melodien sind einfach und natürlich, ein gesunder Kern liegt

*) Dieses Element in Bellini's Musik fiel gleich anfangs selbst den laienhaftesten und befangensten Rossini-Schwärmern auf, wenn sie es auch oft wunderlich genug auslegten. So schreibt Standhal, dessen »*Correspondance inédite*« Herr Pougin nicht zu kennen scheint, im Jahr 1831 nach einer Aufführung der »Straniera«: »Bellini ist ganz entschieden nur eine Art Gluck; seine Melodie ist nichts als ein obligates Recitativ, kein Gesang.« Der geistreiche Mann war überhaupt in musikalischen Dingen ein schlechter Prophet. Mayerbeer ist ihm (1820) »ein Mann etwa wie Marmontel oder Lacretelle; ein klein bischen Talent, aber vom Genie nicht mehr, als auf die flache Hand geht.« Von Donizetti schreibt Stendhal im Jahr 1824: »Er ist ein grosser und schöner junger Mann, kalt und ohne eine Spur von Talent.«

Digitized by Google

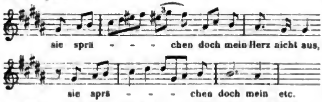
darin, deshalb sind wir überzeugt, dass man bei näherer Bekanntschaft die Lieder auch gern singen wird.

2) Ernst Ed. Taubert, Op. 4. Vier Lieder für eine Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Eigentlich sollte der Titel dieses Hefts so heissen: Vier Etüden für das Pianoforte mit Begleitung einer Tenorstimme ad lib., denn was die Begleitung anbetrifft, so treten diese Lieder mit grossen Prätensionen auf. Es kann durchaus nicht gerechtfertigt erscheinen, wenn neben einer Melodie, wir wollen sie auch hier und da einmal als einfach gelten lassen, obgleich dies z. B. bei Nr. 3 nicht der Fall ist, eine etüdenhafte Clavierstimme einhergeht. Ist nun eigentlich keins von diesen Liedern frei davon, so gipfelt sich diese Manier aber in Nr. 4, denn hier finden wir eine Begleitung, die uns lebhaft an ein Nocturno von Chopin erinnert hat. Solche Art Liedercompositionen haben allerdings eine doppelte Eigenschaft, man hat ein vollständiges Clavierstück, und falls man einen guten Tenor zur Seite hat, so kann dieser, wenn er sonst Lust dazu verspürt und sich durch das Labyrinth der Etüden finden kann, auch dazu singen.

3) G. H. Witte, Op. 6. Fünf Lieder für Sopran oder Tenor mit Begleitung des Pianoforte. Bremen, Praeger und Meier.

Den Melodienfluss dieser Lieder wird wohl Niemand, auch selbst der nachsichtigste Beurtheiler nicht, einen natürlichen nennen können, da ist Alles gespreizt und gesucht, dabei machen sie Ansprüche auf eine sehr hohe Stimmlage. In einem Lied »Ich weiss nicht, wie es gekommen« begegnen wir im *Moderato* $^4/_4$-Takt zweimal dem hohen *a*, für zwei und einen halben Takt auszuhalten. Die Declamation ist oft unschön, manches von wenig geläutertem Geschmack oder ästhetischem Gefühl zeugend, z. B.



eine Stelle, deren Unschönheit auf der Hand liegt, man übersehe dabei nicht den zweifelhaften Wohlklang des Lautes ä!!!

4) Julius Tausch, Op. 8. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Düsseldorf, W. Bayrhoffer.

In diesem Heft finden wir von alle dem, was wir am vorigen auszusetzen uns gezwungen sahen, das Gegentheil. Nicht allein dass der Componist für eine Singstimme zu schreiben versteht, fliessen die Melodien auch leicht dahin; jedes Lied prägt sich in bestimmter Weise charakteristisch aus, an den Text sich streng anlehnend, bewahrt doch jedes sein Eigenthümliches. Selbst die gesteigerte Leidenschaftlichkeit findet in Nr. 5 »Streich aus mein Ross« (von Geibel) einen musikalischen Ausdruck in dem Grad, wie ihn die Liedform noch vertragen kann. Das sind Lieder, die jeder Sänger gern in die Hand nehmen wird, weil er wirklichen Gesang darin findet.

5) A. W. Dreszer, Op. 5. Zwanzig Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 4 Hefte. Leipzig, Heinrich Mathes.

Zunächst möchten wir den Titel dieser reichen Sammlung dahin erweitern, dass wir vor dem Wort »Singstimme« die Bezeichnung »sehr hohe« hinzufügen, denn fast jedes Lied bewegt sich in der höchsten Stimmlage, die für Lieder in nicht so verschwenderischer Weise, wie hier geschehen, angewendet werden sollte. Dabei verlangt der Componist noch, dass der Sänger auf hohe Töne viel aussprechen soll, wie z. B. im letzten Lied auf dem hohen *g*, welches sich drei Takte lang ausdehnt, die Worte ausgesprochen werden müssen: »längst der Frühling fort«. Das hohe *g*, *a* und *b* liegen dem Componisten überhaupt ganz geläufig in der Feder, sie lächeln uns fast auf jeder Seite entgegen. Wir möchten deshalb stark bezweifeln, dass Herr Julius Stockhausen, dem diese Hefte gewidmet sind, dieselben schon aus diesem Grund seinen Schülern und Schülerinnen empfehlen wird, wenn nicht auch ein anderer Grund dagegen spräche, nämlich der, dass, wie wir vermuthen, dies die Erstlingswerke eines Componisten sind, der mit sich noch nicht recht im Klaren ist, wie er für Gesang oder ein Lied componiren muss. Wir wollen gern zugeben, dass Herr Dreszer sich bemüht hat, Strophenlieder zu componiren, indess ist dies bekanntlich gar schwer, soll die Stimmung, die poetische Idee der verschiedenen Strophen einen allgemein gültigen Ausdruck durch die Musik erhalten; das ist aber in diesen Liedern nicht erreicht, und deshalb thut es uns leid, auch nicht das eine oder andere der reichen Sammlung empfehlen zu können. Wir treffen auch manchen schon oft componirten Text in den Heften an, z. B. die Capelle und Schäfers Sonntagslied von Uhland, Mailied von Goethe, Spielmannslied von Geibel, Im wunderschönen Monat Mai von Heine, aber leider müssen wir auch hier gestehen, dass der Componist diesen Texten durchaus keine neuen Schönheiten abgewonnen hat, im Gegentheil tritt seine Musik hinter aller uns bis jetzt bekannt gewordenen derselben weit zurück.

6) Gustav Eggers. Nachgelassene Lieder und Gesänge. 4 Hefte. Rostock, Hermann Wessel.

Grosse Originalität in der Composition ist jedenfalls nicht der Grund gewesen, weshalb diese nachgelassenen Lieder und Gesänge eines uns gar nicht bekannten Componisten der Oeffentlichkeit übergeben sind. Derartige Lieder werden und können viele geschrieben werden, sie haben höchstens Interesse in den engern Kreisen, in welchen sie entstanden sind. Den Totaleindruck möchten wir am passendsten mit »gewöhnlich« bezeichnen. Am meisten haben uns noch die im dritten Heft enthaltenen 8 Lieder »Aus der Kinderwelt und Kindheit« von Hoffmann von Fallersleben angesprochen, hier kann man wenigstens sagen, dass der Componist den naiv kindlichen Ton getroffen hat, obgleich wir wiederum gestehen müssen, dass die bekannten Volksmelodien, zu welchen der Dichter seine Verse gemacht, uns bei weitem mehr zusagen, als diese neu componirten Melodien. Das vierte Heft enthält ein Duett, Text von Kugler, welches nicht ohne Wirkung ist und jedenfalls das beste Stück der ganzen Sammlung.

7) Fr. Abt, Op. 294. Drei Lieder für Sopran mit Pianoforte. Magdeburg, Heinrichshofen.

8) —— Op. 308. Vier Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. Ebendaselbst.

Die Abt'sche Muse ist noch immer fruchttreibend, man sehe die Opus-Zahlen, Lieder und immer Lieder, nur dann und wann unterbrochen von einem langweiligen, nichtssagenden Claviersalonstückchen. Eine solche Fruchtbarkeit in diesem Genre ist bewunderungswürdig, aber nur die Quantität ist es, welche diesen Ausdruck entschuldigt, denn im Ganzen reducirt sich das, was wirklich den Ruf Abt's als beliebten Liedercomponisten begründet hat, in Wahrheit nur auf sehr wenige Lieder, die populär geworden sind. So glaube man denn auch ja nicht, dass in obigen beiden Heften etwas Besonderes zu finden ist,

Digitized by Google

sie gehören der grossen Masse von Liedern an, die ebensobald wieder vergessen sein werden, als sie nöthig gehabt haben, in der Phantasie des Componisten zu entstehen, der obenein die Sache fabrikmässig betreibt.

9) Fr. Abt, Op. 299. Drei Duetten für Sopran und Alt mit Pianoforte. Magdeburg, Heinrichshofen.

Wäre man es nicht gewohnt unter den musikalischen Erzeugnissen von Abt auch das miserabelste Machwerk zu finden, so könnte man mit Entrüstung über diese albernen Duette noch darüber in Zorn gerathen, dass so wenig Respect vor dem öffentlichen Urtheil in einem deutschen Musiker zu finden ist, wenn wir anders Herrn Abt überhaupt dazu rechnen dürfen. Dieses fade, jammervolle Zeug ist es nicht werth, dass man darüber weiter ein Wort verliert.

10) Wilhelm Hill, Op. 11. Zwei Balladen für Bariton oder Mezzo-Sopran mit Begleitung des Pianoforte. Frankfurt a. M., Th. Henkel.

»Mondwanderung« von Rob. Reinick und »Des Knaben Tod« von Uhland sind die beiden Dichtungen, welche der Componist mit Musik illustrirt hat. Den Anforderungen der Balladenform ist genügt, auch Declamation und Melodie stehen mit dem Text in keinem Widerspruch, und doch vermissen wir eine höhere Weihe, wie wir sie über Balladen anderer Meister ausgegossen finden. Es mag eben schwer sein, in dieser Form immer jene Höhe zu erreichen, und doch haben die düstern Texteswortе die Auffassung dem Componisten erleichtert, und diese düstere Stimmung ist auch dasjenige, welches wir als das Zutreffende gern anerkennen wollen.

Aus alter Zeit.

R. E. Das Volk hat ein Sprichwort: Es giebt nichts Neues in der Welt, es ist Alles schon einmal dagewesen, und in der That, man braucht nur die alte Literatur aufzuschlagen und wir finden das Wort überall bestätigt, wir sehen unsere Jetztzeit oft so leibhaftig conterfeit, dass wir nur darunter zu schreiben brauchen: Geschehen im Jahr 1868.

Wer kennt nicht Robert Schumann's musikalische Haus- und Lebensregeln für die Jugend. Sie kamen aus einem ächten Künstlerherzen und zündeten, als wenn sie etwas ganz Neues sagten.

Neulich fällt mir Andreas Werckmeister's *Cribrum Musicum*, oder Musicalisches Sieb, von Joh. Georg Carl 1700 herausgegeben,*) in die Hände. Der alte Werckmeister donnert hier gewaltig gegen die Pfuscher und Neumodler, die alles besser verstehen wollen und die alten guten Regeln nicht mehr in acht nehmen, los. Er selbst scheint nicht mehr den Muth besessen zu haben dasselbe zu veröffentlichen, denn in der Vorrede wird gesagt, dass Werckmeister nur auf besondern Wunsch des Herausgebers dem »bestalten Stadt-Musicus Carl zu Halberstadt« das Werk zur Veröffentlichung überlassen habe. Wie zur Bekräftigung und Unterstützung des Gesagten ist am Ende des Buchs aus Johann Kuhnau's Musicalischem Quacksalber das 52. Capitel: »der wahre Virtuose und glückselige Musicus« und ein Brief Samuel Scheidt's an Baryphon angehängt.

Einige der treffendsten 64 Lebensregeln Kuhnau's, wie ein rechter Musicus und Virtuose sein soll, nebst Sam. Scheidt's Brief, gebe ich wörtlich wieder, denn sie treffen heute wie damals des Pudels Kern und sind den heutigen Klagen über den Verfall der Kunst so ähnlich wie ein Ei dem andern.

Samuel Scheidt's Brief an Baryphon theile ich zuerst mit. Es sei noch bemerkt, dass Samuel Scheidt 1587 zu Halle geboren war und als städtischer Capellmeister und Organist an der St. Moritzkirche zu Halle am 25. März 1654 sein Leben beschloss; Heinrich Baryphon war gegen 1584 zu Wernigeroda geboren und starb als Musiker zu Quedlinburg.

*) Quedlinburg und Leipzig 1700. Verlegt durch Th. Ph. Calvisius, in 4.

Samuel Scheidt an Baryphon. anno 1651. 26. Januar.

Es ist jetzo eine so narrische Music, dass ich mich verwundern muss, da gilt falsch u. alles, da wird nichts mehr in acht genommen, wie die lieben Alten von der Composition geschrieben. Es soll eine sonderliche hohe Kunst seyn, wann ein hauffen Consonantien unter einander lauffen. Ich bleibe bey der reinen alten Composition, und reinen Regeln. Ich bin offt aus der Kirchen gangen, dass ich die Bergmaniren nicht mehr anhören wollen. Ich hoffe, es soll die neue falsche Müntze abkommen, und neue Müntze wieder nach dem alten Schrot und Korn gemüntzet werden.

Auszug aus Johann Kuhnau's musikalischem Quacksalber. Dresden 1700.

1. Die Italiener pflegen die Künstler in der Malerei und Bildhauerkunst, ingleichen Gelehrte und Poeten, absonderlich aber die rechtschaffenen Musicos, Virtuosen, das ist, Excellenta, edle und berühmte Leute zu heissen.

2. Gleichwie aber heutiges Tages dieser Missbrauch in der Welt eingerissen ist, dass man mit den Tituln grosse Verschwendung treibet, und oftmals einem ein Praedicat beileget, das ihm so wenig zukömmt, als einem Schüler der Name eines Doctoris, oder einer H... der Titul der Ehrbaren und Tugendsamen: Also werden auch ihrer viel mit dieser musicalischen Excellenz beehret und Virtuose genennet, die nicht einmal von einer gehörten Music recht urtheilen, vielweniger selbst etwas rechtschaffenes darin praestiren können.

3. Weswegen denn derjenige sich nicht gleich einbilden darf, dass ihm ein Sitz unter den Musen bereitet sei, wenn er zuweilen auf den Briefen, nicht weit von seinem Namen, das Epitheton Virtuoso gelesen hat.

4. Es wird das Wort Virtuose sonder Zweifel von den meisten allhier nicht in moralischem Verstande genommen, dass es einen solchen Menschen bedeute, welcher sein Leben nach den Regeln der Ehrbarkeit anzustellen gewohnt ist, auch den beständigen Vorsatz hat, alles Gute zu vollbringen, und das Böse zu unterlassen.

5. Sondern es hat hier eine politische Bedeutung, und heisset so viel, als ein excellenter, edler und am Verstande berühmter Mensch in seiner Kunst, die Lateiner nennen diese Tugend *Virtutem intellectus*, und jene *Voluntatis*.

8. Ein Virtuoso muss nicht allein die Theorie, das ist, das ganze Fundament und alle Regeln der Musik wohl inne haben, vernünftig davon discutiren, und anderen gewisse Lehr-Sätze beibringen; (denn wo er da nicht zu Hause ist, so mag er so gut und so delicat spielen oder singen, als er will, wird er doch nicht viel besser sein, als etliche Vögel, welche ihre Lieder auch gar niedlich und wohl herpfeiffen) sondern auch *in praxi* wohl fort kommen etc.

15. Dahero kömmt es auch, dass die Castrati (Sänger), die doch sonsten den Titel der vortrefflichsten Sänger affectiren, wenn sie von der Composition keine Wissenschaft haben, öfters mit solchen Maniren angestochen kommen, die sich so wenig zu ihrer Parthei, und dem darunter gesetzten *Basso continuo* räumen, als eine Faust auf ein Auge.

18. Daher kann ich denjenigen keinen Platz unter den Virtuosen versprechen, welche lauter studirte und von andern Leuten erbettelte Sachen spielen. Gesetzt, dass auch solche Stücke eine Arbeit der allerberühmtesten Meister wären. Denn wenn sie auf Ansuchen desjenigen, der da gleich verstehet, dass sie mit fremden Kälbern pflügen, was anders machen, und

Digitized by Google

etwa ein vorgegebenes Thema tractiren sollen, da bestehen sie, wie Butter an der Sonnen, da siehet ihr eigenes Habit gegen dem vorigen geborgten, wie arme Bettel-Lumpen, gegen einen mit Golde gestickten Gewande aus. Sie sind und bleiben Stümper, so lange sie sich nicht mit unter die musicalischen Poeten rechnen können.

Die gräflich Stolberg-Wernigeroder Bibliothek im Harz.

R. E. Wer kennt nicht die herrlichen waldbekränzten Höhen des Harzes mit seinen kühlen Thälern, Schluchten und brausenden Bächen. Viele Tausende wallfahrten alle Jahre dahin, um in der herrlichen Natur die Mühen des Lebens zu vergessen und Leib und Seele zu stärken. Doch nur Wenigen ist bekannt, dass der Harz noch einen geistigen Schatz in sich birgt, welcher mancher grossen Residenzstadt zur Zierde gereichen würde, und dies ist die gräflich Stolberg-Wernigeroder Bibliothek. Kurz ehe man von Halberstadt aus in das Stadtthor von Wernigerode einfährt, biegt ein sauber gehaltener breiter Weg, von den herrlichsten Bäumen beschattet, links ab und führt eine Anhöhe hinan, auf welcher man ein langes dunkeles Gebäude erblickt; ein kleines Pförtchen führt in einen kleinen schönen Blumengarten und von da aus gelangt man in einen zweiten höher gelegenen Garten, an dessen einem Ende sich das Bibliothekgebäude befindet, umgeben von blühenden Orangenbäumen. Einige Stufen führen den Eintretenden in den Corridor und von da aus rechts in den Bibliotheksaal, welcher fast die ganze Länge und Höhe des Gebäudes repräsentirt. Die Decke wird durch gemauerte, weiss angestrichene Säulen gestützt, und in weiss gestrichenen Repositorien liegen die Schätze der Wissenschaft in schönster Ordnung aufgestellt. Erst seit dem Jahr 1826 befindet sich die Bibliothek in diesen Räumlichkeiten, vorher war sie in engen und nicht zweckmässigen Räumen des Wernigeroder Schlosses aufgestellt, und gehen wir auf die ersten Anfänge derselben zurück, welche bis in die Mitte des XVI. Jahrhunderts reichen, so war ihr ein kleiner Raum in der Sylvesterkirche bestimmt.

Graf Wolfgang Ernst,*) der im Jahr 1606 starb, wird als der Gründer der Wernigeroder Bibliothek angesehen, von ihm rühren viele Musikalien aus dem XVI. Jahrhundert her, welche noch seinen eigenhändigen Namenszug tragen. Leider hat auch hier Krieg und Vernachlässigung das Beste hinweggenommen, so dass uns nur noch einzelne Bände erhalten worden sind, von denen man auf die frühere Vollständigkeit schliessen kann; so ist z. B. von den seltenen Pierre Attaignant'schen Sammelwerken, welche in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts erschienen, ein starker Band Chansons vorhanden, welcher 22 Bücher vom Jahr 1529—1535 enthält. Es wäre für die Musikgeschichtsforschung ein grosser Schatz, wenn nicht nur der Superius davon vorhanden wäre, denn wir finden darin Werke von den ersten Meistern der damaligen Periode aufgenommen, wie Gombert, Jannequin, Certon, Herteur, Passereau, Manchicourt, Lupi, Jacotin, Ducis Willart, Moulu, Consilium, Mouton und Andere. Von andern Werken, welche sich vom Grafen Wolfgang Ernst noch dort vorfinden, nenne ich: Martin Agricola's *Musica instrumentalis* von 1545; Joachim a Burck's Vom heiligen Ehstandt, Mühlhausen 1595 (nur Tenorst.); Jacob Händl's *Musici operis harmoniarum,* 1586—87, 7 Bände, je 3 Theile; Wolff Heckel's Lautten-Bůch, Strassburg 1562 in 2 Theilen; P. Josnelli's grosses Sammelwerk von 1568, 5 Bände; Dom. Phinot's *Mutetarum 5 vocum,* Lugduni 1547, 2 Theile (nur Tenor); Georg Rhau's *Enchiridion* von 1532; H. Jacob Wecker's Lautenbuch, Basel 1552. Nach dieser Zeit scheint die Bibliothek fast hundert Jahre vernachlässigt worden zu sein, denn keinerlei Nachrichten lassen sich über dieselbe während dieser Zeit auffinden. Erst Graf Christian Ernst, welcher von 1710—1771 regiert hat, wandte der Bibliothek nicht eine gewöhnliche Liebhaberei zu, sondern betrieb deren Vergrösserung mit wissenschaftlichem Eifer. Ihm hat die Bibliothek hauptsächlich ihren weltbekannten Ruf in hymnologischer Hinsicht zu danken, welche jetzt an drittehalb tausend Bände zählt und gleich wichtig für den Musiker wie für den Hymnologen ist. Ich kann mich hier nur auf die Gesangbücher und Psalmenbücher beschränken, welche neben dem Text auch die Melodien dazu bringen, doch ist deren Anzahl immer noch so bedeutend, dass ich im vergangenen Jahr allein 14 Tage gebraucht habe, um die Titel der Bücher zu copiren; eine nur annähernde vollständige Aufzählung der einzelnen Werke würde ein ganzes Buch füllen. Das älteste geistliche Liederbuch ist das: »Etlich Cristlich lider | Lobgesang, vnd Psalm, dem rai|nen wort Gottes gemess, auss der | heyligen schrifft, durch mancher|ley hochgelerter gemacht« etc. Wittenberg M. D. XXIIII, in kl. 4. 3 Bogen, 8 Lieder mit 5 Melodien. Mehrere sind mit Luther's Namen und der Jahreszahl 1524 gezeichnet. Vom Jahr 1527 sind zwei Werke vorhanden, das »Teutsch Kirchenampt« in Erfurt erschienen und »Geistliche Lieder« in Leipzig gedruckt. Das älteste Gesangbuch der Böhmischen Brüder von Michael Waisse ist das von 1544 ohne Bezeichnung des Orts und Verlegers, Vorrede von Joh. Horn gezeichnet. Andere Ausgaben desselben sind von den Jahren 1560, 1564, 1566, 1580, 1594, 1606, 1611 etc. Lossius' Psalmodia ist vom Jahr 1553 vorhanden. Valentin Bapst's Geistliche Lieder-Ausgabe ist zweimal vom Jahr 1561 und 1567 vorhanden. Die bekannten Kirchen-Gesenge von Spangenberg (1545) und Keuchenthal (1573) sind selbstverständlich vertreten. Von polnischen Gesangbüchern ist das »Pisné pobrebnj klerez« ohne Ort und Verleger vom Jahr 1586 in 12, und andere von spätern Jahren vorhanden. Helmbold's Oden findet man in mehrstimmiger Bearbeitung von Joachim a Burck vom Jahr 1587 und 1590. In grosser Anzahl sind die verschiedenen Ausgaben der Psalmen, Geistliche Lieder vnd Kirchengesenge nach Ordnung der Jahrzeit, Durch Martin Luther und anderer frommen Christen, vorhanden. Ich nenne hier nur die Ausgaben Nürnberg 1594, Magdeburg 1594, Nürnberg 1598, 1599, ohne Jahr (XVI. Jahrhundert), 1601 etc. Von grosser Seltenheit ist der Regenspurger Kirchen Contrapunct von Andreas Raselius, Regenspurg 1599 in kl. 8, das Exemplar ist sehr gut erhalten. In gleicher Vollständigkeit sind die niederländischen Psalter von Dathen, die von Lohwasser, ein ungarischer Psalter von 1607 und Andere vertreten. Auch die mehrstimmigen Bearbeitungen von Seth Calvisius (*Harmonia cantionum ecclesiasticarum* 1597), Andreas Giglerus (1574), Andreas Spethe (*Psalmorum Davidis* 1596). Georg Buchananus (in mehrern Ausgaben), Christoph Demantius (*Threnodiae* 1620), Joh. Herm. Schein (*Cantional* 1627), Erasmus Widmannus (Geistliche Psalmen 1639) und Andere findet man. Die bekannten Gesangbücher von Freylinghausen und Joh. Crüger sind in so verschiedenen Ausgaben vorhanden, dass man erst ein richtiges Bild von der Bedeutung dieser beiden Werke und deren damaliger Werthschätzung erhält. In gleicher Vollständigkeit geht das durch alle Jahrhunderte bis auf die neueste Zeit fort.

(Schluss folgt.)

*) Genauere Nachricht von der Bibliothek und deren Geschichte findet man in Prof. Dr. Ernst Förstemann's »Die gräflich Stolbergische Bibliothek zu Wernigerode.« Nordhausen 1866, Ferd. Förstemann, in 8. 167 Seiten.

Digitized by Google

Feuilleton.

Kurze Nachrichten.

Das Conservatorium der Musik zu Prag veranstaltet vom 24. bis 29. dieses Monats seine alljährliche öffentliche Schlussprüfung seiner Zöglinge. Wir ersehen aus dem Programm, dass das Conservatorium sich nicht allein auf die musikalische Erziehung seiner Zöglinge beschränkt, sondern auch eine allgemeine Schulbildung damit verbindet. Neben der theoretischen und praktischen musikalischen Ausbildung wird der Schüler in allen Schulfächern unterrichtet, wie Religion, Rechnen, Geographie, Kalligraphie, Geschichte, Mythologie, Literaturgeschichte, deutsche, französische und italienische Sprache. Unter den angeführten Instrumental-Prüfungen, welche fast alle Blas- und Streichinstrumente nebst dem Pianoforte repräsentiren, vermissen wir mit Verwunderung die Orgel, das Hauptbildungs-Instrument für den Musiker, von dem schon Robert Schumann sagt: Willst du reinlich spielen lernen, so setz dich an die Orgel. Brauchen denn die Böhmen keine Organisten? oder glauben sie, dass ein Clavierspieler der Uebung auf der Orgel entbehren kann. Man weiss wirklich nicht, was man dazu sagen soll. Ebenso vermisst man auf dem Prüfungsplan die Musikgeschichte. Wäre es nicht gerade eine Hauptaufgabe eines solchen grossen Instituts, die Schüler in diese Wissenschaft recht von Grund aus einzuweihen? Mythologie und Literaturgeschichte sind wohl anerkennenswerthe Lehrgegenstände, doch wenn dem Schüler die Geschichte seiner eigenen Kunst vorenthalten wird, was nutzt ihm dann die Geschichte der Anderen. Sollte Herr Staatsrath August Wilhelm Ambros, der bekannte Musikgeschichtsforscher in Prag, nicht durch seinen Einfluss diesem Lehrgegenstand Aufnahme in den Unterrichtsplan der Anstalt verschaffen können?

Die Antiquarbuchhandlung von List und Franke in Leipzig hat wieder ganz bedeutende Ankäufe gemacht, unter diesen wird die musikalische Welt besonders ein böhmisches Psalmenbuch zu vier Stimmen interessiren. Leider fehlt das Titelblatt, doch scheint es wahrscheinlich das »Zelmowé, aneho Zpěwowé Swatého Davida« zu sein, denn auf der letzten Seite liest man: »s powolenjm Pana Adminystrátora Wytisstěni w Nowém Vestě Pražském, v Danyele Karla z Karlspergka, Leta Pane: M. DC. XVIII. in kl. Folio, 6 Blätter auf den Bogen. Das erste Blatt ist ein Kupferstich, hierauf folgen 11 Seiten Register, 1 Seite Gedicht: *Pro Editione Boemica Psalmorum Matthias Borbonius*. Jetzt beginnt der »Zalm I. *Beatus vir qui non*«, das oberste Notensystem hat den Violinschlüssel vorgeschrieben, das zweite und dritte den Alt und das vierte den Bassschlüssel auf der dritten Linie. Die vier Notensysteme stehen unter einander wie bei einer Partitur. Darunter stehen die Verse, und die andere Hälfte der Seite ist leer gelassen; auf diese Weise zählt das Buch von Folio 1—928, doch sind die Blätter von 199 ab verdruckt und das letzte Blatt muss 939 heissen. Auf Blatt 930 schliessen die Psalmen und es folgen noch 3 andere vierstimmige Gesänge, welche aber nicht partiturartig gesetzt sind, sondern wie gewöhnlich jede Stimme für sich gedruckt ist: links zwei Stimmen und rechts zwei Stimmen. Wir machen besonders die kgl. preussische Bibliothek auf das Psalmenbuch aufmerksam.

In den maassgebenden Kreisen zu Halle erregte neulich ein »Eingesandt« der Hallischen Zeitung (Beilage zu Nr. 160) nicht geringe Heiterkeit. Dasselbe lautete: »Wenn sich nicht in Abrede stellen lässt, dass in unserer ebenso musikliebenden wie kunstverständigen Stadt Halle das Bedürfniss eines tüchtigen, nach jeder Richtung hin durchgebildeten Lehrers der höhern Gesangskunst vorhanden ist, so wird die Nachricht in den maassgebenden Kreisen mit um so grösserer Freude begrüsst werden, dass ein junger Künstler, Schüler Garcias in Paris, ausserdem auch in Brüssel und Mailand gebildet, sich entschlossen hat, bei gehöriger Theilnahme des Publicums hier sich niederzulassen, während derselbe entgegengesetzten Falls einem Ruf nach Cassel folgen würde. Wir wünschen von Herzen das Gelingen des Unternehmens, zumal bei den vorhandenen hiesigen Kräften und Autoritäten auf andern Gebieten der Musik die Möglichkeit geboten sein würde, hier ein Institut für höhere Musikausbildung mit der Zeit in's Leben treten zu sehen. Der junge Künstler, über dessen Unternehmen bald speciellere Angaben folgen werden, hat sich schon als Componist wie auch als Lehrer einen guten Ruf erworben und zählt unter seinen Schülern mehrere Opernmitglieder von sehr geachteten Namen.« Da der Einsender selber den Namen des »jungen Künstlers« einstweilen verschwiegen hat, so wollen wir ihn auch nicht nennen, obwohl er uns bekannt ist.

Breslau hat einen Veteranen in der Kunstwelt verloren, den königl. Musikdirector und Cantor bei St. Bernhardin, G. Siegert. Trotz seines vorgerückten Alters willigte er erst im vergangenen Jahr in seine Pensionirung ein; er hat die unfreiwillige Ruhe nicht lange ertragen können. Wir hoffen, dass Herr Musikdirector Julius Schäffer in Breslau uns bald eine Biographie dieses hochverdienten Mannes für unsere Zeitschrift sendet.

ANZEIGER.

[127] Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

MOZART'S OPERN
in Partitur.
Neue kritisch revidirte Ausgabe.

Eine correcte und äusserlich conforme Partitur-Ausgabe von Mozart's Opern ist, bei der Mangelhaftigkeit der bisherigen Ausgaben, hohes Bedürfniss. Wir bieten sie hiermit den Verehrern Mozart's. Herr Hofkapellmeister Dr. Rietz hat die kritische Revision übernommen, deren Grundlagen glücklicherweise in Mozart's Original-Handschriften erhalten sind. So ist der Erfolg ausser Zweifel gestellt.

Unsere Ausgabe wird enthalten: **Idomeneo, Entführung, Schauspieldirector, Figaro, Don Juan, Cosi fan tutte, Zauberflöte, Titus.**

Bereits erschienen ist

Idomeneo
Preis 10 Thlr.

Zwei andere Opern sind unter der Presse und sollen jedenfalls noch in diesem Jahre erscheinen, das Ganze womöglich im Laufe des nächsten Jahres vollendet werden.

Unsere Ausgabe hat für Musiker und Musikfreunde, wie für die Bühnen gleiche Wichtigkeit. Das Nähere besagt der ausführliche Prospect, welcher durch jede Buch- und Musikhandlung unentgeltlich zu haben ist, am umfassendsten aber die Vorrede des Herrn Herausgebers zu Idomeneo.

Juli 1868. **Breitkopf & Härtel.**

AMSTERDAM: TH. J. ROOTHAAN & CIE.

BERLIN: BOTE & BOCK; BARMEN: A. F. CRANZ.

Es ist diese poetisch begeistarte Dichtung eine höchst dankenswerthe Gabe, auf welche wir jeden Verehrer der BEETHOVEN'schen Muse dringend aufmerksam machen. (*Süddeutsche Musik-Zeit.*)

DR. J. P. HEIJE,
GRIEKENLANDS WORSTELSTRIJD
(Griechenlands Kampf und Erlösung.)
— BEETHOVEN'S Ruinen von Athen. —

Clavierauszug f 1. 50 (netto). *Stimmen* f 1. 50

Jedenfalls passt sich die fliessend und wohlklingend, warm und lebendig geschriebene Dichtung vortrefflich der BEETHOVEN'schen Musik an. Möchten die deutschen Concert-Institute recht bald mit ihr einen Versuch machen. (*Allgem. Musik-Zeit.*)

CÖLN: M. SCHLOSS; WIEN: C. A. SPINA.

[128] LEIPZIG: FR. HOFMEISTER.

[129] Die Musikalienhandlung von
Robert Seitz in Leipzig
Petersstrasse Nr. 14

empfiehlt sich zur Besorgung von Musikalien etc. unter den billigsten Bedingungen.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Arrey von Dommer.

Leipzig, 5. August 1868. **Nr. 32.** III. Jahrgang.

Inhalt: Ein Wort über Gesangs-Quartette. — Recensionen (Gesangsmusik). — Die gräflich Stolberg-Wernigeroder Bibliothek im Harz (Schluss). — Berichte aus Wien und Innsbruck. — Feuilleton (Kurze Nachrichten). — Briefkasten. — Anzeiger.

Ein Wort über Gesangs-Quartette

von Robert Eitner.

Der Schöpfer des modernen Gesangs-Quartetts ist Felix Mendelssohn. Es liegen uns aus sehr früher Zeit Documente vor, welche deutlich bekunden, dass man schon im fünfzehnten Jahrhundert in geselligen Kreisen mehrstimmige Lieder gesungen hat. Das Lochheimer Liederbuch*) ist eins der ältesten deutschen Documente, welche uns weltliche Lieder zu ein bis drei Stimmen aufbewahrt haben. Die mehrstimmigen Lieder sind für Discant, Tenor und Contratenor geschrieben, deren Texte meistens Liebeslieder sind: Hoffen und Wünschen die Geliebte zu erreichen füllt, wie noch heute, die Verse.

Aus dem XVI. Jahrhundert liegen uns reiche Sammlungen, seit der Erfindung der beweglichen Noteutypen (Ottavio dei Petruccio 1501), vor und lassen sich bis an den Anfang des XVII. Jahrhunderts verfolgen. Eine der weitverbreitetsten und am öftersten wieder aufgelegten Sammlungen sind die »schönen teutschen Lieder« von Georg Forster (Nürnberg 1539 bis 1565) in 5 Theilen herausgegeben, von denen manche Theile bis 130 mehrstimmige Lieder enthalten.**)

Die berühmtesten Kirchencomponisten haben nicht verschmäht weltliche Lieder zu componiren und herauszugeben, ja sehr oft sind geistliche und weltliche Lieder in einem Buch vereint. Ich erinnere nur an Christian Hollander's »Newe Teutsche Geistliche vnd Weltliche Liedlein mit viern, fünff, sechs, siben, vnd acht stimmen«, welche sein Freund Johann Pühler von Schwandorf 1570 zu München nach dem Tod Hollander's herausgab. In denselben befinden sich 16 geistliche und 16 weltliche Lieder, von denen die weltlichen oft recht heitere Texte tragen, z. B. »O wein du edler reben safft« oder »Der bulen wil muss leiden vil«. G. Döring theilt in seiner Geschichte der Musik in Preussen (Elbing 1852 Seite 175) sehr interessante Nachrichten über musikalische Kränzchen mit, welche unsern jetzigen Quartett-Vereinen ganz ähnlich gewesen sein müssen. Herr Döring berichtet dort unter Anderm von einem Kränzchen, welches 1639 in der Neustadt Elbing bestand und den Namen »Thannenwaldt« trug. Die geschriebenen und sehr verbrauchten Stimmenhefte befinden sich noch auf der Musikalien-Bibliothek der Sanct Marienkirche zu Elbing (Nr. 24) und enthalten meistens weltliche mehrstimmige Lieder von Eccard, Zangius, Hausmann, Orlando Lasso nebst den Italienern Orazio Vecchi, Marenzio, Gastoldi etc., also von den damals lebenden oder eben verstorbenen bedeutendsten Componisten.

Das singende Publicum muss damals eine strengere Musikbildung erhalten haben als jetzt, denn sonst hätte es schwerlich die contrapunktisch gearbeiteten schwierigen Compositionen bei ihren Gelagen und Festen zur Lust und zum Vergnügen singen können. Unsere jetzigen Quartettsänger bei Bier und Wein würden bei einem Wettsingen von den alten Barden sehr in den Hintergrund gedrängt werden, und noch schlechter würden sie bestehen, sollten sie die alten Quartette selbst singen.

Das XVII. Jahrhundert wendete sich in seiner zweiten Hälfte immer mehr zum einstimmigen Gesang mit Begleitung von einem oder mehrern Instrumenten, und vernachlässigte, durch die immer mehr umsichgreifende Opern-Liebhaberei, den contrapunktisch gearbeiteten reinen vier-, fünf- und mehrstimmigen Satz dermaassen, dass man sogar nicht mehr für nöthig hielt die Mittelstimmen

*) Das Manuscript derselben befindet sich in der gräflich Stolbergischen Bibliothek zu Wernigerode im Harz und ist abgedruckt in Fr. Chrysander's Jahrbuch für musikalische Wissenschaft (Leipzig 1867, Breitkopf und Härtel. 2. Band). Ich benutze die Gelegenheit, den Musikern und Musik-Liebhabern das Buch angelegentlich zu empfehlen, da es in jeder Hinsicht höchst werthvolle Arbeiten enthält. Leider wird die Musik-Wissenschaft vom Publicum und besonders von den Musikern so vernachlässigt, dass ein so höchst anerkennenswerthes Unternehmen, wie die Jahrbücher von Chrysander, in ihrem Fortgang gestört sind, weil der Verkauf derselben so gering ist, dass nicht einmal die Kosten gedeckt werden. Ein trauriges Zeugniss für das deutsche Volk, welches sich rühmen kann, die grössten Koryphäen der Kunst und Wissenschaft erzeugt zu haben, aber sich nachsagen lassen muss, dass es sie hungern lässt oder zum gewöhnlichsten Broderwerb zwingt.

**) Ein vollständiges Exemplar besitzt die königl. Bibliothek in München, einzelne Theile findet man in der kgl. Bibl. in Berlin, Bibl. Breslau etc.

Digitized by Google

auszuschreiben, sondern durch einen sogenannten Generalbass dem Accompagneur am Clavier oder der Orgel die beliebige Ausfüllung zwischen Melodie und Bass überliess.

Im XVIII. Jahrhundert werden die weltlichen mehrstimmigen Lieder geradezu Seltenheiten. Am meisten amüsirte man sich in heiterer Gesellschaft mit improvisirten Quodlibets, deren man auch einige in gedruckten Sammlungen findet.*) Sie streifen jedoch so an das Gemein-Komische und sind in Arbeit und Erfindung so oberflächlich behandelt, dass man an sie gar nicht mehr den Maassstab eines Kunstwerks legen kann.

Selbst die Meister dieser Periode haben im mehrstimmigen weltlichen Lied wenig oder nichts geschaffen, das Einzige, was wir von ihnen besitzen, sind kleine spasshafte Canons, welche sie bei heitern Zusammenkünften gleichsam aus dem Aermel schüttelten. Die Mozart'schen und Beethoven'schen Canons sind dem Namen nach wohl bekannt und lassen auch die Meisterhand erkennen, doch sind die Texte auf einen zu speciellen localen Vorgang gerichtet, als dass sie je in's Publicum eindringen konnten.

Ich kann nicht mit Gewissheit behaupten, ob Mendelssohn wirklich der Erste war, welcher das weltliche mehrstimmige Lied wieder zur Kunstform erhob. Leider mangelt der musikalischen Geschichtsforschung ein Nachschlagewerk in chronologischer Ordnung; auf gut Glück muss man in das vorhandene Material hineingreifen und froh sein, wenn man nur etwas findet, was einen Einblick in die Zeit gewährt. Mendelssohn's Quartette gaben aber jedenfalls den Anstoss zur Auferweckung und neuen Erstehung eines fast verschollenen musikalischen Literaturzweigs, welcher das innerste Deutschthum so richtig traf, dass diese neue Auflage der mehrstimmigen deutschen Lieder binnen einigen vierzig Jahren einen Umfang erreicht hat, welcher das XVI. Jahrhundert in Anbetracht der Masse weit übertrifft.

Es drängt sich uns hierbei die sehr nahe liegende Frage auf: Befinden wir uns gegen die alten mehrstimmigen Lieder im Rück- oder Fortschritt. Leider muss jeder, welcher mit freiem Blick der Musikentwicklung folgt, das Erstere erkennen. Das mehrstimmige Lied ist in neuerer Zeit zu einem erschreckenden gedankenlosen Musikmachen herabgesunken. Die Ursache liegt auf der Hand. Die Alten componirten zu einer gegebenen Melodie drei oder mehr Stimmen hinzu, von denen jede Stimme in sich melodisch abgeschlossen dastand; erfanden sie das ganze Lied, so nahm jede Stimme theil an der melodischen Erfindung; man konnte nicht sagen, das ist die melodieführende Stimme und dies sind die begleitenden. Auch ohne strenge Contrapunktik war ihr Hauptaugenmerk auf eine fliessende Stimmenführung gerichtet. Die Jetztzeit dagegen erfindet eine Melodie und setzt sie harmonisch aus, unbekümmert, ob die begleitenden Stimmen (denn etwas Anderes sollen sie gar nicht sein) stimmgerecht und gesangreich behandelt sind. Jede Stimme muss sich dem jedesmaligen Accord fügen und hüpft meist völlig gedankenlos auf dem Notensystem umher.

Diese Art zu harmonisiren ist noch ein Ueberrest aus dem XVIII. Jahrhundert, wo die Melodie und der Bass allein massgebend waren, während die Mittelstimmen dem Belieben des Ausführenden überlassen blieben. Unsere ganze theoretisch-musikalische Ausbildung krankt an dem Uebel und könnte nur dadurch beseitigt werden, wenn der Schüler vom zweistimmig polyphonen Satz bis zum mehrstimmigen herangebildet und daran sich erst die Lehre von der Harmonie anschliessen würde; so aber kehren wir das Verfahren um: der Schüler muss erst Choräle aussetzen lernen, meist unbekümmert um eine gesangliche Stimmenführung, und dann erst wird er in die Contrapunktik eingeführt, welche jedoch nie den harmonisirenden Charakter verlieren wird. Man könnte die modernen Fugen wirklich harmonisirte Fugen nennen.

Kein Zweig der Musik-Literatur wird von dem Verfahren schwerer getroffen als das mehrstimmige Lied, denn ihm fehlt das Leichtfüssige der Claviertechnik und die harmonische Fülle des Orchesters, es ist daher ganz allein auf eine schöne, fliessende Stimmenführung angewiesen. Scheinbar trifft Mendelssohn der Hauptvorwurf, denn er war es, welcher die Form aus ihrer Vergessenheit hervorzog und neues Leben in sie goss, sein Verdienst wäre es gewesen, wenn er dem schon lange vor ihm eingerissenen harmonisirenden Schlendrian durch die eigene That Einhalt geboten hätte. Mendelssohn's vierstimmige Lieder sind nicht vierstimmig componirte Sätze, sondern harmonisirte Melodien. Die begleitenden Stimmen schliessen sich der Melodie nur zur Unterstützung an und treten nur selten als selbständig erfundene Stimmen hinzu (wie wir es bei den Meistern des XVI. und XVII. Jahrhunderts finden, welche dadurch eine so herrliche Wirkung erzielt haben). Mendelssohn's Quartette sind als Lieder ganz reizend und werden gewiss jeder Zeitströmung trotzen, doch sie haben den Grund zu einer furchtbaren Entartung des mehrstimmigen Gesangs gelegt; denn mit wenigen Ausnahmen ist unsere ganze Quartett-Literatur eine Nachahmung Mendelssohn'scher Manier, leider mit dem Unterschied, dass den Nachahmern Mendelssohn's melodische Erfindung, und auch sehr oft sein feiner Sinn für das wahrhaft Schöne abgeht.

Unsere bessern Musiker der Nachmendelssohn'schen Zeit haben sich vom weltlichen mehrstimmigen Lied fast ganz zurückgezogen; Robert Schumann hat einige wenige veröffentlicht, doch ohne grossen Werth darauf zu legen; Friedrich Kiel hat sich ganz der geistlichen Musik zugewandt; doch es lichtet im Osten; das ver-

*) Ich erwähne hier nur das »Ohren vergnügende und Gemüth ergötzende Tafel Confect, bestehend in 12 kurzweiligen Sing oder Tafel Stucken von 1. 2. oder 3. Stimmen mit einem Clavier oder Violoncello zu accompagniren« etc. Augsburg 1733, J. J. Lotter. — »Andere Tracht« etc. »in 15 Quodlibeticis von 1 bis 4 Stimmen«. Ibidem 1737 in quer 4. (Ein Exemplar besitzt die städtische Bibliothek zu Breslau.)

Digitized by Google

gangene Jahr hat uns zwei Werke gebracht, welche in andere Bahnen einlenken und, wie von Einem Gedanken beseelt, zu den Alten zurückgreifen, das eine Werk in fast nachahmender Weise, das andere in freier contrapunktischer Form.

Johannes Brahms veröffentlichte in vergangenem Jahr bei J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur 14 deutsche Volkslieder für vierstimmigen Chor gesetzt. Die Melodien scheinen alte Volkslieder zu sein, wenigstens erkenne ich in Nr. 2 im 2. Heft das Lied Nr. 8 aus dem Lochheimer Liederbuch. Leider hat der Componist versäumt irgend eine Quelle anzugeben, es lässt sich daher schwer feststellen, wie weit er sich an das Original angeschlossen hat und was seine eigene Zuthat ist. Fast möchte ich behaupten, dass er bei manchen Liedern nicht nur die Melodie, sondern den ganzen Tonsatz benutzt hat, da der Stil in den 14 Liedern nicht gleichartig ist: bald hört man Klänge aus dem XVI. Jahrhundert, bald accordliche Zusammenstellungen der Jetztzeit. Immer bleibt der Versuch höchst anerkennenswerth, und wäre eine Fortsetzung sehr zu wünschen. Die Gesangvereine und Gesangskränzchen, mit denen Deutschland so gesegnet ist, werden wohl nach und nach Geschmack an den Quartetten gewinnen, und werden sie um so lieber zur Hand nehmen, da sie ihnen von einer bewährten Hand geboten werden. Der verderbte Geschmack des Publicums fällt stets den Künstlern zur Last, das Publicum selbst ist eine geschmeidige Masse, welche sich durch anhaltende Erwärmung für eine Sache nach Belieben formen lässt.

Das andere erwähnte Werk ist von Rudolph Reichel, es sind

»Vier Lieder für zwei Soprane, Alt, Tenor und Bass« (Op. 22) und »Fünf Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass« (Op. 23), welche beide im vergangenen Jahr bei F. E. C. Leuckart in Breslau erschienen. Herr Reichel geht noch einen Schritt weiter als Herr Brahms, er nimmt nicht fremdes Gut zur Verarbeitung, sondern greift in die eigene Phantasie. Er entsagt von vornherein einer fliessenden Liedmelodie und stellt dafür mehrere melodische Motive auf, welche in freier contrapunktischer Form von den fünf respective vier Stimmen verarbeitet werden.

Man athmet in freudiger Ueberraschung auf, wenn man unter dem Wust Mendelssohn'scher Nachbeterei endlich einmal einen auf natürlicher Stimmenführung und auf contrapunktisch durcharbeiteter Grundlage geführten mehrstimmigen Satz erblickt. Kommt her ihr Quartett-Fabrikanten und studirt; es bedarf keiner oft so schwer zu beschaffenden Melodie, ein paar Motive, welche dem Charakter des Textes entsprechen, genügen, um ein einheitliches schönes Ganze zu schaffen, welches den Musiker wie den Laien erfreut. Freilich bedarf es eifriger Studien, um in einen contrapunktischen Satz Wohlklang und Fluss zu bringen, und man darf seine Componistenbahn nicht als Tanzcomponist beginnen, um sie als Meister des vierstimmigen Satzes zu beschliessen. Hätte Mendelssohn geahndet, welches Unheil und welche Verwirrung er mit seinen Quartetten stiften würde, er hätte wahrlich, bei seinem edlen aufopfernden Charakter, keine Feder dazu eingetaucht. Man will Mendelssohn ein Denkmal in der Stadt seines letzten und hauptsächlichsten Wirkens setzen, in der Stadt, welche ihm in musikalischer Hinsicht so viel zu danken hat, in Leipzig. Kein Künstler verdient es mehr als Mendelssohn. Beethoven, Mozart, Bach und andere Meister haben sich durch ihre Werke ein so unsterbliches Denkmal gesetzt, dass sie keines ernen oder steinernen bedürfen, um sie der Mitwelt in's Gedächtniss zu rufen, Mendelssohn dagegen hat noch mehr gethan, er hatte ein warmes, aufopferndes Herz für seine Mitmenschen, und dies verdient, da es leider nur zu schnell vergessen wird, eines ernen Denkmals.

Recensionen.

Gesangmusik.

1) Dr. C. Löwe, Op. 133, 135. Der Asra, Ballade von H. Heine; Tom der Reimer, altschottische Ballade. Braunschweig, C. Weinholtz. (10, resp. 15 Ngr.)

2) C. Reinthaler, Op. 17. Sechs Gesänge für eine Bariton- oder Altstimme. Bremen, Präger und Maier. 2 Hefte à 22½ und 20 Ngr.

3) Fr. v. Holstein, Op. 20. Sechs Lieder. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. (25 Ngr.)

F. H. Die Zusammenstellung der eben angeführten Compositionen soll durchaus nicht auf eine geistige Wahlverwandtschaft der genannten Autoren hindeuten. Der Zufall hat uns diese Hefte gleichzeitig vor Augen gebracht; die gemeinsame Besprechung wird sich aber die Streiflichter nutzbar machen können, die gegensätzliche Elemente immer aufeinander werfen.

Die Löwe'schen Balladen stellen sich ganz auf den Boden, auf dem sich der Componist mit anerkanntem Erfolg bewegt hat. Wir finden die bekannten Vorzüge: ansprechende, unmittelbar überzeugende Melodie, oft schlagenden Ausdruck — ebenso die Mängel, über die sich Niemand je täuschen konnte: auffallende Ungleichheit der Behandlung, häufiges Verfallen in befremdliche Trivialitäten, Vorliebe für Tonspielereien und ärmliche Factur im Einzelnen. Es ist dasselbe unbedenkliche Wesen, in das gerade bevorzugte Naturen leicht verfallen, die sich, durch rasche Erfolge gehoben, ihrer selbst sicher dünken, welche den Zweifel an sich selbst mit seiner peinigenden und doch zugleich unendlich fördernden Kraft nicht kennen, die so Nichts lernen und Nichts vergessen, nicht merken, wie unendlich sich Zeit und Umstände in aller Stille geändert haben. Sie sehen durchaus nicht ein, dass, wie es nicht dasselbe ist, wenn zwei dasselbe thun, so es etwas ganz Verschiedenes ist, wenn derselbe dasselbe zu verschiedenen Zeiten thut.

Man könnte für solches Verhalten auf grosse Componisten älterer Epochen verweisen, die, unbeirrt von neuen Anläufen ihrer Zeitgenossen, an der einmal eingeschlagenen Richtung unerschütterlich festhalten und sich darauf beschränken, ihre Ausdrucksformen zu erschöpfen. Grosse Erfolge sind mit dieser Methode aber nur erreichbar, wenn ihr eine unantastbare, virtuose Technik zur Seite steht, die den Alten die Bildungselemente im Wesentlichen ersetzte, die uns jetzt unentbehrlich sind. Von einem modernen Künstler müssen wir verlangen,

Digitized by Google

dass er bis an's Ende seiner Laufbahn zu lernen weiss: nur dadurch kann er darlegen, dass er auf der Höhe **seiner** Zeit steht, welche durch die ihr eigene Publicität, durch alle Mittel eines gesteigerten Verkehrs, durch das Streben nach universellerer Bildung auf eine gewisse Gemeinsamkeit aller geistigen Arbeit hinweist.

Auch haben wir unserm Autor die immerhin grossartige Eigenschaft nicht zusprechen wollen, dass er sich wirklich von jedem Einfluss seiner Zeit frei zu halten gewusst habe und dass seine Eingebungen den Stempel voller Abgeschlossenheit, der Einsamkeit eines eigenartigen Geistes, trügen. Wir werden im Gegentheil zu constatiren haben, dass der, welcher sich der Einwirkung des Beispiels der Besten seiner Epoche vollständig zu entziehen weiss, deshalb noch nicht davor sicher ist, dass ihm die Unarten des Zeitgeschmacks anfliegen.

Die Heine'sche Ballade erzählt in der knappen Weise des Dichters von einer wunderschönen Sultanstochter und einem jungen bleichen Sclaven aus dem Stamm jener Asra,

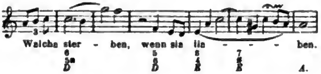
»welche sterben, wenn sie lieben,«

wie er ihr, nachdem Beide Abends am Springbrunnen lange nur verstohlene Blicke gewechselt hatten, auf eine plötzliche Frage über seine Herkunft erwiedert.

Der Componist folgt der Methode, die sich in seinen hervorragenden ältern Werken bewährt hat, indem er an einem einfachen und kurzen Motiv, das in verschiedenen Umgestaltungen erscheint:

festhält. Das übrige Tonmaterial schöpft der Componist aus dem Springbrunnen, der den ganzen Hergang plätschernd begleitet: er hat darin nur eine ziemlich wässerige Triolenfigur gefunden, die dem ersten Motiv an Spannung in keiner Weise nahe kommt und bei reichlichem Gebrauch immer mehr verblasst: der Sclave wird, als ächt Heine'scher Held, dabei immer »bleich und bleicher«.

Die plötzliche Ansprache der Fürstin wird vortrefflich durch das Hauptmotiv eingeleitet: die herrischen Worte werden höchst dramatisch wiedergegeben. Der Sclave antwortet in analogen Formen: zum Schluss will er aber die Sultanin überbieten:



Wer irgend Sinn für das Helldunkel hat, welches Heine über solche romanzenhafte Gedichte zu verbreiten weiss, wer gerade darin ihren eigentlichen Reiz erkennt, wird sich in grosse Heiterkeit versetzt fühlen, wenn der bleiche Sclave diese Phrase der Gebieterin vorschriftsmässig *con forza* in's Gesicht schleudert.

Wir wissen sehr wohl, dass die Balladen- und Romanzensänger, der Natur ihrer Stoffe folgend, einen grössern Kreis von Zuhörern im Auge haben und deshalb auf drastischere Mittel nothwendig angewiesen sind, als die Lyriker. Diese wenden sich an den Einzelnen, suchen ihn zu isoliren, zu bestricken, ihn ganz und gar in eine besondere Stimmung zu versenken — jene machen sich mit ihrer Geschichte zu dem Mittelpunkt einer Gesammtheit, ihr Triumph ist es, diese zu fesseln und mit sich fortzureissen, gewissermaassen zu blenden dadurch, dass sie lebhafte Bilder in scharfen Umrissen ihr gegenüberstellen. Die neuere Zeit hat aber für diesen Gegensatz eine passende Ausgleichung gesucht und gefunden. Schubert und Schumann haben gezeigt, dass der lyrische Grundcharakter der musikalischen Kunst sich auch im erzählenden Genre nicht verleugnen soll, dass alle Mannigfaltigkeit eines thatsächlichen Hergangs glänzend geschildert und dabei doch ein einheitlicher Grundton wesentlich lyrischen Charakters durchweg festgehalten werden kann.

Diesen wesentlichen Fortschritt, der ältere Versuche ganz in Schatten gestellt hat, hat Löwe in seiner ganzen Bedeutung nicht erkannt: er wäre dadurch vor ähnlichen Ausschreitungen, wie sie jene Schlusswendung zeigt, ebenso sicher bewahrt worden, wie vor dem Stilgemisch, das in der zweiten Ballade, **Tom, der Reimer**, zu Tage tritt. Er nimmt hier in aller Unbefangenheit die Methode älterer Balladencomponisten auf, die ihren Stoff zerfasern und eine Reihe kleiner bunter Bilder für ein Gemälde ausgeben möchten.

Tom wird in einem ziemlich langen Vorspiel, dessen Motive nicht wieder aufgegriffen werden, eingeführt: er liegt an einem Bach, man hört ihn seine Verse an den Fingern abzählen. Er ist kein grosser Poet gewesen, sondern eben ein Reimer: dies wird uns von Anbeginn ganz sprechend durch die Musik gesagt. Es naht auch gleich die Hauptperson des Stücks, eine blonde Frau auf weissem Ross, an dessen Mähne Glöckchen hängen, die bei ihrem Auftreten vergnüglich klingeln. Tom fällt bei diesem Anblick mit einer stark verbrauchten Wendung von B nach D-dur und apostrophirt die Dame als Himmelskönigin, ganz nach der Art mittelmässiger Reimschmiede, denen eine landläufige Phrase immer zu Gebote steht. Sie aber giebt sich als Elfenkönigin zu erkennen in einer recht harten Wendung nach F-dur und eröffnet ihm dann, dass er ihr auf sieben Jahre verfalle, wenn er ihre Lippe küsse. Natürlich küssen sie sich, wozu ein Vogel im Eschenbaum in zierlichen Läufen zwitschert.

Sie ritten durch den grünen Wald
Bei Vogelsang und Sonnenschein,
Und wenn sie leicht am Zügel zog,
So klangen hell die Glöcklein.

So verschwindet die Gruppe.

Es folgen nach jenem Vorspiel noch sechs lose verbundene Sätze ganz verschiedenen Charakters. Das am Schluss wiederkehrende Motiv der Glöckchen erweist sich bei näherer Betrachtung als eine Polka herkömmlichen Zuschnitts, die Katastrophe, in der sich Tom der Verführerin hingiebt, vollzieht sich bei einer walzermässigen Begleitung, die sich schlecht hinter dem $^{12}/_8$-Takt verbirgt und ergiebt, dass der Componist Arditi studirt hat. Kurz, wir finden Nichts von nordischem Waldeszauber, Nichts von reizvollen und doch unheimlichen Elementarklängen, wie man sie hier erwarten sollte, sondern werden unangenehm an modische Manieren, wie man ihnen in Gartenconcerten nicht mehr entgehen kann, in den übrigen Partien an das Theater mit seinen aufgeputzten und wohlfrisirten Elfen erinnert.

Und dennoch verleugnet sich das bedeutende Talent des Componisten auch hier nicht. Er hat nun einmal Etwas von der höchsten Gabe, deren sich ein Componist rühmen kann, sich in ansprechender Melodie in schlagender, ohne Weiteres verständlicher Weise auszudrücken. Er sagt nicht viel, nichts Bedeutendes und nichts Absonderliches, nichts wahrhaft Neues, aber das Wenige, was er beizubringen hat, sagt er plan und unzweideutig. Er verfällt häufig in Trivialitäten, auf einmal findet er aber doch wieder eine Wendung, die eigenthümlichen Reiz bietet. Er misshandelt in dieser Ballade vielfach den Text, der sich den benutzten Tanzrhythmen namentlich nicht recht anschmiegen will, daneben finden sich musikalische Härten

Digitized by Google

und Unbeholfenheiten, die Begleitung ist vielfach dürftig gehalten — und dennoch weiss sich der Componist mit seinen Intentionen völlig deutlich zu machen, einfach durch den Zauber der Melodie. Das viel anspruchsvollere Wesen vieler neueren Componisten, das sich unstreitig viel höhere Ziele steckt, kommt uns solchen Erfolgen gegenüber oft vor, wie die Geberdensprache erregter stummer Personen, die mit den grössten Anstrengungen, mit Aufwand aller Kräfte und mit den grössten Umständen Etwas sagen möchten und nur das schlagende, bündige Wort dafür nicht finden können.

So werden sich Viele auch an jenen Balladen erfreuen können, wenn auch mit derselben Bestimmtheit zu sagen ist, dass diese Compositionen nicht auf der Höhe der Zeit stehen und einem an den besten neueren Meistern geschulten Geschmack, einem für feine Durchbildung des Details empfänglichen Sinn unendlich viel zu wünschen und jedenfalls das Beste, wahrhaft lyrischen Schwung in der epischen Darstellung, ganz vermissen lassen. Kurz, man mag sich Alles darin gefallen lassen, sie haben aber mit dem modernen Stil nichts gemein.

Der moderne Stil — was ist das? Wir wollen, da es sich keineswegs um einen schon feststehenden Begriff handelt, andeuten, was wir darunter verstehen.

Er steht nach unserer Ansicht im nächsten Zusammenhang mit der kritischen Einsicht in das Wesen unserer Kunst, welche erst die neuere Zeit gewonnen hat. Seitdem man sich darüber deutlich geworden ist, dass das technische Formgefüge nur den Leib bildet für ein innerliches Moment, einen geistigen Kern, hat man nicht nur die ältere Musik unter ganz andern Gesichtspunkten betrachten lernen, man erhob nothwendig auch andere Ansprüche an die eigene Production. Soll eine lebensvolle Persönlichkeit hinter dem Kunstwerk stecken, so muss dieses die innere Bewegung derselben spiegeln: es handelt sich dann um nichts Fertiges, sondern um lauter Werden, um stetiges Entwickeln. Aus dem Streben in dieser Richtung bildet sich nothwendig eine Abneigung gegen feste, traditionelle Form, gegen überkommene Kunstschablonen, gegen Alles, was nicht aus der schöpferischen Bewegung selbst entsprossen oder mindestens durch sie wiedergeboren erscheinen kann. Es ergiebt sich weiter der Anspruch, dass sich alles Detail jenem Kern auf's feinste anschmiege, dass es ihm entsprechend durchgebildet, nicht, wie jene altmodischen guitarrenmässigen Begleitungsformen z. B., beliebig von der Strasse aufgegriffen werde. Wie feinere Bildung jeden, der sich ihrer rühmen kann, in jedem Moment beherrscht und seinem Auftreten auch dann Charakter und Halt giebt, wenn er selbst sich ihrer kaum bewusst ist, so hat jene Auffassung der musikalischen Kunst den Modernen es einfach unmöglich gemacht, mit der Unbefangenheit älterer Epochen mit den musikalischen Stoffen zu wirthschaften und das Ergebniss ganz der Eingebung des Moments zu überlassen. Kurz, die neuere Kunst ist ohne diese wesentlich veränderten Ansprüche, ohne kritisches Selbstbewusstsein gar nicht zu denken, und wir sprechen von modernem Stil überall da, wo der ganze Verlauf, wie die Durchbildung der Einzelnheiten, ergiebt, dass bei der Production jenes Bewusstsein wach und neben der künstlerischen Eingebung eine Macht gewesen ist.

Man wird uns nicht so missverstehen, als wären wir unter diesem Gesichtspunkt geneigt, die ältere Kunst unter die neuere mit ihren anspruchsvolleren Manieren zu stellen: die grossen Meister aller Zeiten haben in glücklichen Momenten durch Intuition über das ganze Reich der Kunst und alle ihre Mittel, alle ihre Herrlichkeiten geboten. Sie mochten dann auch wieder mehr handwerksmässig zu Werke gehen und waren doch sicher, durch Formvollendung im Ganzen und Lichtblitze ihres Genies im Einzelnen Etwas hinzustellen, was in seiner Art tüchtig und aller Ehre werth ist — die gleiche Unbefangenheit wäre aber im neunzehnten Jahrhundert nicht mehr an der Stelle und hat hier auch Niemandem mehr rechten Segen gebracht.

Wir täuschen uns ebensowenig darüber, dass die wirklichen Errungenschaften dieses modernen Stils noch nicht allzubedeutende sind. Er datirt hauptsächlich von Schumann, der, was unsere Auffassung bestätigt, bewusst von kritischen Gesichtspunkten ausging, dessen ganzes Streben aber oppositionellen Charakters war und der dadurch, wie durch seine romantischen Neigungen, vielfach verleitet wurde, die erste Regel der Kunst, Maass zu halten, oft genug ausser Acht zu lassen. Seine Schule hat sich weniger an die zahlreichen köstlichen Gebilde, die gleichmässig von genialer Begabung, wie von feinster Bildung zeugen, als an überladene Compositionen verstiegenen Ausdrucks gehalten und meist da angeknüpft, wo Manieren vorlagen, die freilich leichter nachzuahmen waren, als die einfache Schönheit jener Werke ersten Ranges. Es hat sich dann auch ergeben, dass man bei allen kritischen Gesichtspunkten und bei allem höhern Streben doch unkritischer Weise recht tolles Zeug schliesslich zu Stande bringen kann — dies ändert aber nichts darin, dass der moderne Stil in unserm Sinn doch eine Macht ist, mit der man rechnen muss, dass Jeder in ihm Studien zu machen und an ihm zu lernen hat, ganz einfach, weil er im innersten Zusammenhang mit der kritischen Bildung steht, die unsere Ansprüche beherrscht und Alles, was mit ihr nicht vereinbar ist, ablehnt.

Von diesem Standpunkt aus können wir jene Löwe'schen Balladen bei aller Anerkennung ihrer Vorzüge im Ganzen doch nicht ernst nehmen. Es ist zu deutlich, dass hier Alles lose an einander geheftet ist, überall klaffen die Fugen, die der moderne Geschmack mindestens geschickt verdeckt wissen will. Man hat fast nie den Eindruck organischer, innerer Nothwendigkeit, die Hälfte der gebrauchten Phrasen liesse sich durch beliebige andere ersetzen. Es ist wohl Bewegung, aber kein wahrer Fluss in dieser Musik, wir sprechen dem Componisten nicht Talent und Geschick, wohl aber die Wärme ab, ohne die man weder im Leben, noch in der Kunst zu wahrem Behagen kommt.

Nach dem Gesagten liegt es nahe, als die der Gegenwart gestellte Aufgabe zu bezeichnen, die rechte Mitte zwischen der ältern und neuern Methode zu finden, sich wo möglich die Vortheile und Vorzüge beider zu sichern. Wir glauben, dass die besten Kräfte der Neuzeit sich in dieser Richtung bewegen. Dies führt uns auf die beiden andern oben genannten Componisten, welche diese Auffassung der Sache zu theilen scheinen.

(Schluss folgt.)

Die gräflich Stolberg-Wernigeroder Bibliothek im Harz.

(Schluss.)

R. E. Von musikalischen Werken, ausser denen aus dem XVI. Jahrhundert, welche ich in voriger Nummer angeführt habe, besitzt die Bibliothek noch etwa 115 Werke aus allen folgenden Jahrhunderten, sowohl geschichtlichen und theoretischen Inhalts, als praktischer Musik. Aus dem XVII. Jahrhundert erwähne ich nur Laurentius Erhardi's Harmonisches Chor- und Figural-Gesangbuch, Frankfurt a. M. 1659; A. Kirchner's Musurgia; Krieger's Auserlesene Arien, Nürnberg 1692; Joh. Löhner's 44 Arien aus Theseus, 1688; Mich. Praetorius' Syntagma; Printz' Historische Beschreibung und sein Compendium musicae von 1714; Daniel Speer's Choral-Gesangbuch und grundrichtiger Unterricht von 1692

Digitized by Google

und 1697. Von Werckmeister sind drei theoretische Werke vorhanden. Das Uebrige gehört meist dem XVIII. Jahrhundert an. Als bemerkenswerth für die Geschmacksrichtung des Grafenhauses führe ich Joh. Seb. Bach's vierstimmige Choralgesänge von seinem Sohn herausgegeben (1765—86), Ph. Emanuel Bach's Sonaten von 1760 und seine Oden Gellert's an, ferner Barth. Fritz's Anweisung zum Clavier stimmen, 1757; Joh. Fr. Gräfe's 50 Psalmen und seine 4 Bücher Oden; Bonnet's *Histoire de la musique*, Paris 1715; Spazier's musikalische Zeitschrift; mehrere Werke über die Temperatur, viele Choralbücher, Oden-Sammlungen und theoretische Lehrbücher. Das XIX. Jahrhundert ist sehr schwach vertreten, doch sind die Wenigen alles gute Werke, wie Winterfeld's evangelischer Kirchengesang und Dr. Mart. Luther's geistliche Lieder. Unter den Manuscripten besitzt die Bibliothek einen sehr werthvollen Schatz an der im Jahr 1786 componirten Symphonie von Joseph Haydn. Nach genauem Vergleich habe ich es als ein Autograph erkannt. Haydn schreibt auf dem Titel selbst »*Sinfonie de Giuseppe Haydn*, 86« (1786). Das Format ist querfolio, die Symphonie steht in Es-dur und hat wie alle seine grössern Symphonien ein *Largo* zur Einleitung, ein sich anschliessendes *Allegro*; das *Andante* steht in B-dur, $^6/_8$-Takt, *Menuett* in Es-dur, *Finale* $^2/_4$-Takt. Die Symphonie ist mir gedruckt noch nicht vor die Augen gekommen, und ich habe daher Herrn Musikdirector Franz Wüllner in München, welcher eine neue Ausgabe der Haydn'schen Symphonien vorbereitet, welche theilweis schon bei J. Rieter-Biedermann erscheinen, darauf aufmerksam gemacht.

Als Graf Christian Ernst starb, hinterliess er eine Bibliothek von mehr als dreissigtausend Bänden, während sie bei seinem Antritt nicht über tausend Bände zählte. Am 15. Januar 1746 erklärte der Graf die Bibliothek zu einer öffentlichen und setzte die Stunden von 1 bis 3 Uhr Nachmittags jeden Mittwoch und Sonnabend zu freier Benutzung für Jedermann fest, nebst der Bemerkung, dass jeder Fremde und Durchreisende, welcher diese Stunden nicht abwarten kann, zu jeder Zeit sich beim Bibliothekar wegen des Eintritts melden könne, die Kataloge daselbst durchsehen, Werke im Local gebrauchen und auch innerhalb gewisser genau gezogener Grenzen nach Hause mitnehmen dürfe.*) Graf Christian Ernst starb am 24. October 1771, nachdem er noch am Tag vorher in gewohnter Weise mit den Büchern beschäftigt gewesen. Von seinen Nachfolgern Graf Henrich Ernst und Christian Friedrich ist im Verhältniss weniger für die Bibliothek gethan geworden, erst als Graf Henrich 1826 zur Regierung gelangte, war seine erste Sorge, der Bibliothek noch im selben Jahr ein geeignetes Local anzuweisen, und wurde vom Schloss zu Wernigerode, in welchem sie sich seit Christian Ernst's Regierung befand, nach dem von Chr. Ernst erbauten Orangeriegebäude, im Lustgarten unter dem Schloss, wo sie sich noch jetzt befindet, transportirt. Sie war damals 38,000 Bände stark und hat seit der Zeit durch bedeutende Ankäufe von ganzen Bibliotheken, z. B. 1830 der hymnologischen Sammlung von 900 Bänden des Ministers v. Fritsch, der Bibliothek des Regierungsraths Dellus, der Bibliothek des Bibliothekars Zeisberg, die ganz respectable Anzahl von 66,400 Werken erreicht, welche jetzt durch den Bibliothekar Herrn Dr. Jacobs verwaltet und auf die liberalste Weise den Gelehrten zur Benutzung gestellt wird.

*) Diese Bestimmungen gelten noch bis heutigen Tags, nur sind die öffentlichen Stunden von 2 bis 4 Uhr verlegt worden.

Berichte.

Wien. × Der Tenorist Sontheim vom Stuttgarter Hoftheater hat diesmal die Aufgabe übernommen, das Hofoperntheater trotz der Sommerzeit und der enormen Hitze, die gegenwärtig herrscht, leidentlich mit Besuchern zu füllen. Er trat bisher in der »Favoritin«, »Jüdin«, »Afrikanerin«, »Stummen von Portici«, in »Fidelio« und im »Troubadour« auf; der »Freischütz« und »Fra Diavolo«, in welchen er die Hauptpartien singen wird, stehen noch zu gewärtigen. Als Eleazar, Vasco de Gama und Masaniello errang der Gast abermals einen bedeutenden Erfolg; dagegen wurde sein »Florestan« von dem Publicum, dem noch Ander's Leistung in dieser Rolle frisch im Gedächtniss war, abgelehnt, und als Manrico erhob er sich erst vom dritten Act an zu dramatischer Höhe. Es geht übrigens das Gerücht, dass Sontheim für sechs Monate der hiesigen Oper gewonnen sei, da er nur eine Hälfte des Jahrs hindurch an Stuttgart gebunden ist. — Ein anderer Gast, Fräul. Pauli vom Stadttheater in Bremen, gastirte in »Lucretia« und im »Propheten« (Fides) ohne sonderlichen Erfolg. — Wachtel junior, die *bête noire* der hiesigen Tenore, wird »auf allgemeines Verlangen« von der Hofbühne scheiden. — Fräul. Ehnn steigt fortan in der Gunst des Publicums, Fräul. Benza, die strebsame Sängerin, wird in Folge eines unangenehmen Zwischenfalls für längere Zeit der Bühne entzogen bleiben. Der »Freischütz« mit Sontheim als Max soll als Festoper den Schützen geboten werden.

Der Männergesangverein ist in Folge von Zerwürfnissen mit dem Comité des niederösterreichischen Sängerbunds anlässlich der Betheiligung an dem Schützenfest aus dem Bund ausgeschieden und wird am 8. August in der Schützenhalle im Prater für sich ein Concert geben, ausserdem aber noch mit 14 Vereinen sich an einem Monstre-Gesangs-Concert betheiligen. Der Schützentag absorbirt derzeit jedes Interesse, und man kann sich kaum einen Begriff von der Masse der musikalischen Unterhaltungen machen, die den Gästen, zumeist im Freien, geboten werden sollen. Zu gleicher Zeit tagt auch der Sängerbund, der in seiner Weise ebenfalls Concerte veranstaltet.

In der Hofcapelle kommt am 26. Juli die Liszt'sche Krönungsmesse unter Herbeck's Leitung zur Aufführung.

Die Gesellschaft der Musikfreunde hat am 18. Juli eine General-Versammlung abgehalten, in welcher namentlich über den Stand des neuen Musikvereins-Gebäudes befriedigende Aufschlüsse gegeben wurden. — Das Conservatorium hat einige neue Kräfte, darunter den Orgelspieler und Componisten Bruckner aus Linz gewonnen.

Fürst Constantin Czartorisky veröffentlichte in diesen Tagen eine Broschüre: »Rückblicke auf die Wirksamkeit der jüngst ausgeschiedenen Direction der Gesellschaft der Musikfreunde«, eine Art Rechtfertigungsschrift derselben.

Innsbruck. Das 50jährige Stiftungsfest des tyroler Musikvereins am 15. Juli ist in der besten Weise vor sich gegangen. Schon früh Morgens weckte ein feierlicher Choral vom Stadtthurm aus die Feststimmung, und die städtische Musikbande durchzog mit klingendem Spiel die Stadt. Dem feierlichen Hochamt in der Universitätskirche, bei welchem die berühmte Messe in C von Beethoven aufgeführt wurde, wohnte eine zahlreiche Volksmenge mit andächtiger Erbauung bei. Die Krone der Feier war die Aufführung von Händel's »Samson«, die durch die zauberhafte Gewalt des Kunstwerks sowohl, wie durch die hervorragenden Leistungen der Solisten und die Präcision der Chöre, das in allen seinen Räumen gefüllte Haus zur Bewunderung hinriss und bis zu Ende festhielt. Aus allen Theilen des Landes waren sowohl Mitwirkende wie Zuhörer nach Innsbruck gekommen. Das Ganze stand unter der vorzüglichen Leitung des Capellmeister Nagiller. Samson wurde im k. k. Nationaltheater aufgeführt. Das Orchester war gegen

Digitized by Google

70 Personen stark, der Chor etwa 160 und klang prächtig und in allen Stimmen gleichmässig kräftig. Von den Solisten zeichnete sich Frau Lutz (Sopran, Delila) aus namentlich durch den schönen Vortrag der Tauben-Arie »Verlassen weilt in Einsamkeit«; Frau von Kreyneg (Alt, Micha), eine Dilettantin, sang das Adagio »O lange Ewigkeit« ausnehmend schön; Herr Boblig aus Schwerin (Tenor, Samson) erntete reichen Beifall mit der Arie »So wenn die Sonn' dem Meer entsteigt« (Nr. 66), wie Herr Villunger (Bass, Manoah) mit dem rührenden Gesang »Wie willig trägt mein Vaterherz« (Nr. 74). Die genannten Sätze gehören sämmtlich zu den Hauptstücken des Oratoriums und zwar eben zu denjenigen, nach welchen die Sänger am besten beurtheilt werden können und von denen die Wirkung des Ganzen wesentlich mit abhängt. Wenn nun, wie der Fall war, diese erste Aufführung eines Händel'schen Oratoriums in Tyrol einen entschieden durchschlagenden Erfolg gehabt hat, so haben alle Betheiligten redlich das Ihrige dazu beigetragen: der Eifer und das gewinnende Wesen des Dirigenten, die Tüchtigkeit der Solisten, der treffliche Chor, das gute Orchester und das empfängliche Publicum. Erfolg verheissend war schon die Grundlage: man hatte sich nämlich der Originalgestalt des Werks, soweit es die vorhandenen Mittel und Verhältnisse zuliessen, einfach angeschlossen, auch ein Clavier zur Ausfüllung benutzt, welches von trefflicher Wirkung war. Für einige instrumentale Ausfüllungen benutzte man die Stimmen, welche Herr Deppe in Hamburg schon früher für die Braunschweiger und seine Hamburger Aufführung des Werks ausgesetzt hatte. Diese erste so sehr gelungene Aufführung eines Händel'schen Oratoriums wird ohne Zweifel Vielen die Augen geöffnet haben und der Anfang sein zu einer dauernden Bekanntschaft mit diesen Werken.

Feuilleton.

Kurze Nachrichten.

Hamburg. Mit dem letzten Schiff der deutsch-amerikanischen Dampfschifffahrts-Gesellschaft kam von New-York hier an der aus Düsseldorf stammende Musiker Hr. Julius Eichberg aus Boston, Director des dortigen Conservatoriums und Hauptlehrer der Musik in den öffentlichen Schulen jener Stadt (*Head teacher of music in the Boston Public Schools*), beauftragt von der Bostoner Stadt- und Schulbehörde, Deutschland zu bereisen, um die Methoden des Musikunterrichts in unsern Schulen kennen zu lernen. Dieser schönen Mission liegt die herrliche Absicht zu Grunde, den dortigen öffentlichen Musikunterricht von der Volksschule bis hinauf zur Hochschule zu gleicher Bedeutung und Berechtigung, wie alle übrigen Zweige des Wissens, zu erheben. Ueber die Resultate der Reise des Hrn. Eichberg und die Bostoner musikalische Schulordnung werden wir seiner Zeit mehr mittheilen.

Max Zenger's Oper »Ruy Blas« ist am 23. Juli auf dem Hoftheater in München in Scene gegangen und hatte, wie die A. A. Ztg. berichtet, einen glänzenden Erfolg. Fast jede Nummer fand lebhaften Beifall, und der Componist, welcher selbst dirigirte, wurde nach dem 3. und 4. Act stürmisch gerufen.

Aus Dresden wird uns mitgetheilt: Die Oper »Der Haideschacht« des in Leipzig lebenden Componisten F. v. Holstein sollte in den letzten Tagen des Juli an hiesiger Hofbühne zur ersten Aufführung gelangen. Durch das mit reichem Beifall gekrönte Gastspiel der Frau Peschka-Leutner, sowie das sich ihm anschliessende des Fräulein Meilinger war indess eine Verzögerung eingetreten, so dass wegen der complicirten Urlaubsverhältnisse unserer Bühne vor der Hand nur eine einmalige Aufführung genannter Oper möglich gewesen wäre. Aus diesem Grund hat die Direction des Hoftheaters sich entschlossen, gewiss mit freudiger Zustimmung des Componisten, den »Haideschacht« erst Anfang October in Scene gehen zu lassen, wo die Oper gewiss ein theilnehmenderes Publicum finden wird, als im Hochsommer, der für den Theaterbesuch ungünstigsten Jahreszeit.

Das sehr verdienstliche Unternehmen des Herrn Bartholf Senff in Leipzig, über jede grössere Stadt Deutschlands eine musikalische Chronik und Statistik herauszugeben, hat mit der Stadt Leipzig seinen Anfang gemacht. Das Büchelchen in klein 8. enthält 151 Seiten inclusive des Reg...., andere 32 Seiten sind mit buchhändlerischen Anzeigen und einem Plan der innern Einrichtung des Leipziger Theaters angefüllt. Den Titel »Führer durch die musikalische Welt« halten wir für wenig geeignet für das Werkchen, man denkt dabei unwillkürlich an Bädeker's Reisebücher, welche doch wahrhaftig keinen Anspruch auf eine wissenschaftliche Darstellung des Stoffs machen können und wollen. Der Musikgeschichtsforscher wird schwerlich unter dem kaufmännischen Titel ein Quellenwerk für Musikgeschichte suchen, und doch liegt gerade darin der Hauptwerth des Buchs. Herr Alfred Dörffel in Leipzig, der eigentliche Verfasser desselben, hat mit grossem Fleiss und wissenschaftlicher Gründlichkeit die Musikgeschichte der Stadt Leipzig von der frühesten Zeit bis zur Neuzeit in statistischer Uebersichtlichkeit zusammengestellt. Es bildet somit ein Nachschlagewerk im strengsten Sinne des Worts. Nur auf die Weise kann die Musikgeschichte zu einer wirklichen Uebersicht über die Musikentwicklung Deutschlands gelangen, nur so kann sie hoffen das gewünschte Material endlich zu erreichen. Freilich bleibt immer noch mancher Wunsch unerfüllt; dem Herrn Verleger mag es wohl mehr darauf angekommen sein, einen wirklich gangbaren musikalischen Führer der Gegenwart herzustellen, als der Musikgeschichte in die Hand zu arbeiten, denn sonst musste das Buch nothwendiger Weise ein Verzeichniss der musikalischen Leipziger Stadtbibliothek enthalten, wenn auch in der abgekürztesten Art; so aber erfahren wir (S. 84) nur ohngefähr, welche Schätze dort liegen, ohne über irgend etwas genauer berichtet zu werden. Wir können nicht beurtheilen wer dabei die Schuld trägt, denn der Verlagshandlung von Breitkopf und Härtel werden 15 Seiten gewidmet (S. 84—98), in denen sich sowohl ein kurzes Verzeichniss ihrer in ihrem Verlag gedruckten grössern theoretischen Werke als der praktischen Musik befindet, während der Stadtbibliothek nur etwas über eine Seite gewidmet ist und sich die Beschreibung ganz allein auf die Entstehung und Erweiterung derselben verbreitet. Sollte vielleicht auch hier, in der ächten Bürgerstadt, das Princip mancher königlichen Hauptstädte gelten, über die öffentlichen Bibliotheken einen geheimnissvollen Schleier zu ziehen, und keinem Andern, als dem angestellten Beamten eine genaue Einsicht in die Kataloge zu gestatten? Ich kann es nicht glauben; Leipzig öffnet der Wissenschaft überall seine Thore, unmöglich kann sie hier einen Riegel vorschieben wollen. Das nächste Bedürfniss für die Musikgeschichte ist, eine genaue Kenntniss von den noch bis jetzt erhaltenen alten musikalischen Werken zu erlangen; Grimma, Güstrow, Pirna, Brandenburg und das graue Kloster zu Berlin sind durch Veröffentlichung der Kataloge ihrer musikalischen Schätze vorangegangen, die Väter der Stadt Leipzig würden sich ein grosses Verdienst um die Musikgeschichtsforschung erwerben, wenn sie nachträglich das Versäumte nachholen wollten.

Es geschehen immer noch Wunder in der Welt. Der musikalische Recensent der Vossischen Zeitung in Berlin, Herr Gustav Engel, einer der sich am feindseligsten geberdenden Gegner der Wagner'schen Musik, dem ein Tannhäuser und Lohengrin ein Gräuel war, welcher keinen noch so kräftigen Ausdruck scheute, um seine Abneigung gegen diese Musik zu documentiren, scheint auf einer Reise nach München eine ähnliche Erscheinung gehabt zu haben wie Paulus, als er nach Damascus reiste. Die Meistersinger von Nürnberg, gerade dasjenige Werk, worüber selbst entschiedene Anhänger Wagner's den Kopf schütteln, weil Wagner hierin seine Kunst à la Kladderadatsch gebraucht, um damit seine Kunst-Vorgänger und Feinde zu carrikiren, haben Herrn Engel halb und halb — denn so plötzlich darf so ein Umschlag nicht gezeigt werden — zum Verehrer und Vertheidiger der Wagner'schen Musik gemacht. Wo bleibt Herr Dr. Gumprecht, der Recensent der Nationalzeitung?

Bremen. Am 9. v. M. starb der Vorsitzende des dortigen Künstlervereins, Herr Dr. Fr. Pietzer, ein eifriger Förderer der Musik.

Leipzig. Capellmeister Carl Reinecke hat das Unglück gehabt zum zweiten Mal die Gattin durch den Tod zu verlieren.

Briefkasten der Redaction.

B. G. in *St.* Wir würden den Artikel mit Vergnügen aufnehmen, wenn er sich mehr geschichtlich über die Moden des Notendrucks verbreitete. — *H. D.* in *B.* Bitte um baldige Kritik über Ambr. — Der mir unbekannte Mitarbeiter, welcher Goudimel's Psalmen, neue Ausgabe in Basel, zur Besprechung erhalten hat, wird um baldige Sendung ersucht. — *Fr. Chr.* in *B.* Mit Dank erhalten. Ger. kommt in Nr. 33. Berichte, Nachrichten sehr erwünscht; bis Nr. 34 incl. versorgt.

Digitized by Google

ANZEIGER.

[130] Soeben erschien in meinem Verlage:

Dettinger
TE DEUM
von
G. F. Händel.
Clavier-Auszug.

Uebereinstimmend mit der Ausgabe der Deutschen Händelgesellschaft.

Preis netto 18 Ngr.

Leipzig, Juli 1868.

J. Rieter-Biedermann.

[131] Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen.

Klassische Pianoforte-Werke
in eleganten und wohlfeilen Ausgaben, roth cartonnirt.

Beethoven, L. v., Sonaten für das Pianoforte. 8. 2 Bände. Complet. Preis 3 Thlr. 15 Ngr.

Clementi, M., Sonaten für das Pianoforte. Erster Band. No. 1—24. Preis 4 Thlr. Zweiter Band. No. 25—47. Preis 4 Thlr. Dritter Band. No. 48—64. Preis 4 Thlr.

Dussek, J. L., Sonaten für das Pianoforte. Neue Ausgabe. Erster Band. No. 1—20. Preis 3 Thlr. 15 Ngr. Zweiter Band. No. 21—32. Preis 3 Thlr. 15 Ngr.

Haydn, Jos., Sonaten f. das Pianoforte. Nr. 1—34. 2 Bände à 2 Thlr. 15 Ngr. (Der 1. Band mit Haydn's Portrait.)

Mozart, W. A., Sonaten f. d. Pianoforte. Nr. 1—17 in 1 Band, mit Mozart's Portrait. Preis 3 Thlr.

—— Variationen für das Pianoforte. No. 1—17. Preis 2 Thlr.

—— 12 Clavierstücke. Preis 1 Thlr. 10 Ngr.

Weber, C. M. v., Sonaten f. d. Pianoforte. Nr. 1—4. 8. Preis 1 Thlr.

ROBERT SCHUMANN'S WERKE

[132] aus dem Verlage von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur.

Op. 29. **Zigeunerleben,** Gedicht von E. Geibel, für kleinen Chor mit Begleitung des Pianoforte. Für kleines Orchester instrumentirt von Carl G. P. Grädener. Partitur 1 Thlr. 5 Ngr. Orchesterstimmen 1 Thlr. 10 Ngr.

Op. 136. **Ouverture zu Goethe's Hermann und Dorothea,** für Orchester. [Nr. 1 der nachgelassenen Werke.] (Seiner lieben Clara gewidmet.) Partitur in 8vo 1 Thlr. 15 Ngr. Orchesterstimmen 3 Thlr. Clav.-Ausz. zu vier Händen, vom Componisten 1 Thlr. Clav.-Ausz. zu zwei Händen, vom Componisten 25 Ngr.

Op. 137. **Jagdlieder.** Fünf Gesänge aus H. Laube's Jagdbrevier für vierstimmigen Männerchor (mit vier Hörnern ad lib.) [Nr. 2 der nachgelassenen Werke.] Partitur und Stimmen 2 Thlr. 5 Ngr. Singstimmen einzeln à 7½ Ngr. Hornstimmen einzeln à 5 Ngr.

Nr. 1. Zur hohen Jagd: »Frisch auf zum fröhlichen Jagen«.
– 2. »Habet Acht!«
– 3. Jagdmorgen: »O frischer Morgen, frischer Muth«.
– 4. Frühe: »Früh steht der Jäger auf«.
– 5. Bei der Flasche: »Wo giebt es wohl noch Jägerei«.

Op. 138. **Spanische Liebeslieder.** Ein Cyklus von Gesängen aus dem Spanischen von E. Geibel für eine und mehrere Stimmen (Sopran, Alt, Tenor und Bass), mit Begleitung des Pianoforte zu vier Händen. [Nr. 3 der nachgelassenen Werke.] 3 Thlr.

—— Dasselbe mit Begleitung des Pianoforte zu 2 Händen. 2 Thlr.

Abtheilung I.

Nr. 1. Vorspiel. (Im Bolerotempo.) 5 Ngr.
– 2. Lied: »Tief im Herzen trag ich Pein«, für Sopran. 5 Ngr.
– 3. Lied: »O wie lieblich ist das Mädchen«, f. Tenor. 5 Ngr.
– 4. Duett: »Bedeckt mich mit Blumen«, f. Sopr. u. Alt. 10 Ngr.
– 5. Romanze: »Fluthenreicher Ebro«, für Bariton. 10 Ngr.
– 5bis Dieselbe für Bass. 10 Ngr.

Abtheilung II.

– 6. Intermezzo. (Nationaltanz.) 5 Ngr.
– 7. Lied: »Weh, wie zornig ist das Mädchen«, f. Tenor. 5 Ngr.
– 8. Lied: »Hoch, hoch sind die Berge«, für Alt. 7½ Ngr.
– 8bis Dasselbe für Sopran. 7½ Ngr.
– 9. Duett: »Blaue Augen hat das Mädchen«, für Tenor und Bass. 10 Ngr.
Nr. 10. Quartett: »Dunkler Lichtglanz, blinder Blick«, für Sopran, Alt, Tenor und Bass. 12½ Ngr.

Op. 140. **Vom Pagen und der Königstochter.** Vier Balladen von E. Geibel, für Solostimmen, Chor und Orchester. [Nr. 5 der nachgelassenen Werke.] Partitur 6 Thlr. Clavier-Auszug 3 Thlr. Orchesterstimmen 5 Thlr. Singst. 2 Thlr. Chorst. einzeln à 5 Ngr.

Op. 142. **Vier Gesänge** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. [Nr. 7 der nachgelassenen Werke.] (Frau Livia Frege gewidmet.) 22½ Ngr.

Nr. 1. Trost im Gesang: »Der Wandrer, dem verschwunden so Sonn' als Mondenlicht« von Justinus Kerner. 7½ Ngr.
– 2. »Lehn' deine Wang' an meine Wang« von H. Heine. 5 Ngr.
– 3. Mädchenschwermuth. »Kleine Tropfen, seid ihr Thränen?« Unbekannter Dichter. 5 Ngr.
– 4. »Mein Wagen rollet langsam« von H. Heine. 7½ Ngr.

Op. 143. **Das Glück von Edenhall.** Ballade von L. Uhland, bearbeitet von R. Hasenclever, für Männerstimmen, Soli und Chor, mit Begleitung des Orchesters. [Nr. 8 der nachgelassenen Werke.] Partitur 3 Thlr. 15 Ngr. Clavier-Auszug 1 Thlr. 20 Ngr. Orchesterstimmen 4 Thlr. 10 Ngr. Singstimmen 25 Ngr. Chorstimmen einzeln à 5 Ngr.

Op. 144. **Neujahrslied** von Friedr. Rückert für Chor mit Begleitung des Orchesters. [Nr. 9 der nachgelassenen Werke.] Partitur 4 Thlr. 10 Ngr. Clavier-Auszug 2 Thlr. 20 Ngr. Orchesterstimmen 3 Thlr. 20 Ngr. Chorstimmen à 10 Ngr.

Op. 147. **Messe** für 4stimmigen Chor mit Begleitung des Orchesters. [Nr. 10 der nachgelassenen Werke.] Partitur 5 Thlr. 10 Ngr. Clavier-Auszug 2 Thlr. 25 Ngr. Orchesterstimmen 6 Thlr. Chorstimmen à 12½ Ngr.

Op. 148. **Requiem** für Chor und Orchester. [Nr. 11 der nachgelassenen Werke.] Partitur 5 Thlr. 10 Ngr. Clavier-Auszug 3 Thlr. 15 Ngr. Orchesterstimmen 4 Thlr. Chorstimmen einzeln à 15 Ngr. Clavier-Auszug zu vier Händen von F. L. Schubert 1 Thlr. 25 Ngr.

Scherzo und **Presto passionato** für das Pianoforte. [Nr. 12 und 13 der nachgelassenen Werke.] Scherzo 15 Ngr. Presto 1 Thlr.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Arrey von Dommer.

Leipzig, 12. August 1868. **Nr. 33.** III. Jahrgang.

Inhalt: Gervinus über die Musik der beseelten und unbeseelten Natur (aus seinem demnächst erscheinenden Werk über Musikalische Aesthetik. — Die übermässigen Sexten-Accorde. — Recensionen (Gesangsmusik [Schluss]). — Feuilleton (Kurze Nachrichten). — Briefkasten. — Anzeiger.

Gervinus über die Musik der beseelten und unbeseelten Natur

aus seinem demnächst erscheinenden Werk über Musikalische Aesthetik.

(Das genannte Werk, dessen bevorstehendes Erscheinen schon kürzlich in d. Bl. angekündigt wurde, ist jetzt im Druck nahezu vollendet und wird einen starken Band bilden, etwa von dem Umfang des Helmholtz'schen Lehrbuchs von den Tonempfindungen, dem es auch darin an die Seite tritt, dass es in derselben Eindringlichkeit, Sachkenntniss und Tiefe die geistige, wie jenes die physikalische Seite der Musik behandelt. Wir freuen uns in den Stand gesetzt zu sein, schon jetzt unsern Lesern einige Proben daraus mittheilen zu können, und wählen zunächst jene Schilderung des Musikgehalts der Natur, mit welcher der Verfasser das erste »Die Ursprünge des Gesanges« betitelte Capitel einleitet.)

(Nachahmung von Lauten der unbeseelten Natur.) Unzähligemale hat sich der (bereits ausgebildeten) Tonkunst zur Nachahmung schon das blosse Schall- und Lautwesen in der todten unbeseelten Natur entgegenbieten müssen, die, sobald sie in ihren, feindlich getrennten oder friedlich sich begegnenden, Elementen bewegt und belebt wird, die Art ihrer Erregung dem menschlichen Ohr durch die Art ihres Schalls kund giebt. Das Tosen des Erdbebens und der Sturz der Lawine, das Brausen des Meers, das Rauschen des Stroms, das Plätschern des Bachs, das Murmeln der Quelle, das Sausen und Heulen des Sturms, das Rollen und Krachen des Donners, das Flüstern und Säuseln des Winds, das Sprühen, Knistern und Prasseln der Flammen, diese ganze Stufenleiter vielartiger Schallbilder birgt natürliche Keime der Musik in sich, die nur einer Hand bedürfen, welche die ungleichartigen und regellosen Laute und Geräusche kunstreich umbildend in Klänge und Töne von geregelten Schwingungen zu zähmen weiss. Wir sehen aber von diesen Naturbildern der Tonkunst an dieser Stelle noch ab, wo es uns gilt, ein Tonreich aufzufinden, in dem der ursprüngliche, noch kunstlose Mensch einen ursprünglichen und unmittelbaren Antrieb zu Nachbildungen von Tönen erhalten konnte, die eine kunsthafte Anlage in sich trugen. Solch ein Antrieb war in jenen Erschütterungen der festen, flüssigen und luftigen Elemente, die theils durch begleitende Gesichtsreize anziehend und Lust erregend, theils durch ihre unnahbare Gewaltigkeit schreckhaft und Unlust erregend wirken, unstreitig gelegen, aber schwerlich für den ursprünglichen Menschen aus der ersten Hand der Natur. Bis die heftigen jener Bewegungen den Menschen nicht mehr in Furcht und Grauen gefangen hielten, bis die sanften nur überhaupt einen Reiz auf sein Wohlgefühl ausüben konnten, bis beide auf so sympathische und zugleich schon von der Naturgewalt befreite Seelen stiessen, die, zwischen den Tonweisen der äussern Natur und den Ausdrucksarten der innern menschlichen Welt ein verknüpfendes Band empfindend, sie gegenseitig zu übertragen und die Sprache der Natur ihren eigenen Gefühlen, das eigene Gefühl den Bewegungen der Natur zu leihen verstanden, dazu gehörte schon eine fortgeschrittene Ausbildung des menschlichen Gemüths und der einbildsamen Kräfte des Geistes. Ja bis man nur jene Naturelemente selber zu der kunstlosesten Kunst benutzen lernte und den Lufthauch zum Musiker auf der Windharfe machte, musste man schon zu der technischen Ausbildung von Tonwerkzeugen vorgerückt sein, musste man bereits gelernt haben, die natürlichen Töne elastischer Körper künstlerisch zu verwerthen und in Rohr, Holz und Horn die zerstiebende Luft zu bannen, um sie zur Erzeugung musikalischer Töne zu bändigen.

(Nachahmung von Tönen der beseelten Natur.) Die unorganische Natur hat nur der ursprünglichsten der bildenden Künste, der Baukunst, unmittelbare Vorbilder zur Nachahmung in ihren ruhenden stummen Formen gegeben; die ursprünglichste der redenden Künste hat die übrigen aus der beseelten Schöpfung erhalten. Erst mit der Stimme eines organischen Geschöpfes, sagt Aristoteles, tritt ein Ton von beseeltem ein, ein Ton, der eine Meinung und Bedeutung hat: nur solche Töne, als die angemessenen lautbaren Ausdrücke der Erregungen eines innern seelischen Lebens, haben eine Anlage zu künstlerischem Anbau; daher auch jene Stimmen der elementaren Natur diese Anlage erst erhalten, wenn ihnen der Mensch aus seinem Innern eine solche Bedeutung

Digitized by Google

geliehen hat. Noch in der niedern Thierwelt entbehren für uns alle Laute, die nicht, wie bei den Wirbelthieren, von eigentlichen (durch einen Kehlkopf mit seinen Hülfsapparaten gebildeten) Stimmen ausgehen, einer solchen Bedeutung und Meinung. Selbst bei den wilden oder rohern Säugethieren und Vögeln ist das Grunzen und Knurren, das Brummen und Brüllen, das Schnauben und Heulen, das Zwitschern und Schnattern, das Kollern und Balzen, das Krähen und Gackern eine stumpfe, so ausdrucksarme wie hässliche Sprache: eine Katzenmusik der Inbegriff aller misstönenden Abscheulichkeit. Bei den vollkommneren, den Menschen näheren Vierfüsslern dagegen findet sich eine reich angelegte Tonleiter von höchst bezeichnenden Empfindungslauten, die nicht allein den Geschöpfen ihrer Gattung, die auch andern Thieren verständlich sind; und wenn schon bei den rohern Thieren die Sprache ihrer lebhaftern gegensätzlichen Erregungen feindlicher Wuth oder freundlicher Zuthunlichkeit für alle ähnlich gearteten Wesen gleich erkennbar ist, so sind bei Hunden und Affen die feinsten Spielarten der Empfindung, Freude und Unmuth, Drohung und Bitte, Schmeichelei und Zorn, Scherz und Bosheit, Muth und Furcht, Uebermuth und Prahlerei in den Lauten wie in den begleitenden mimischen Bewegungen von einer nicht missverstehbaren, in sich natürlichen Wahrheit des Ausdrucks. Bei den Singvögeln tritt zu dieser Wahrheit auch die Schönheit des Ausdrucks hinzu. Zeugt bei allen Vögeln ihre hohe Temperatur, die ausdauernde Kraft ihres Flugs und die Vollkommenheit ihrer Athmungsorgane, bei vielen der scharf entwickelte Gesichts- und Gehörsinn und die mit der Begabung der edelsten Säugethiere wetteifernde Intelligenz von einem erhöhten Lebensprocess, einem leichtern wohligen Dasein, so steigert sich dies noch bei den Singvögeln in der Blüthe ihrer Jahresexistenz zu einem Lustgefühl hochzeitlicher Stimmung, dessen Ausdruck in dem anmuthreichen Gesang ihrer klangvollen Kehlen weit über die Sprache der rohen Bedürfnisse und Begehrungen der übrigen Thierwelt hinausreicht. Wenn zwar dies Wonnegefühl, gleich der Lust aller andern Thiere, nur in sinnlichem Behagen wurzelt, der Gesang, der ihm Ausdruck giebt, hat doch keinen andern sinnlichen Zweck weiter; und er deutet durch die blosse Stärke seiner Empfindungskraft eine Art Kunst-Trieb an, in einem andern wörtlichern Sinn, als in dem wir das Wort auf den Instinct der Thiere anzuwenden pflegen. Nirgends war daher der Mensch unmittelbarer als hier auf seinen eigenen Kunsttrieb, eines der schönsten Vorrechte seiner Geistesbildung, hingewiesen. In den Naturtönen des Vogelgesangs war für die ersten Menschen, in denen sich eine erste deutliche Empfindung losrang, das ganz fertige Vorbild zu eigenen Tonkünsten gelegen. Und kein pragmatistischer Satz geschichtlicher Vermuthung wird gerechtfertigter sein, als der bei Lucrez schon ausgesprochene: dass die Nachahmung der Vogelstimme die erste und älteste Kunstübung des Menschen war: der nur einfach zu versuchen hatte, wie weit er mit seinen Kehlmitteln, in dem Zungenwerk seines Stimmorgans, wetteifern könne mit den chromatischen Künsten dieser Natursänger, die (anders als die Säugethiere) ihre Stimmen in einem, nur ihnen eigenen, untern Kehlkopf bilden. Unerreichbar in der Beweglichkeit des Stimmorgans, war im Uebrigen der Gesang dieser Lehrmeister leicht zu überbieten. Melodiearm, unrhythmisch und harmonielos beruht er ganz auf einem angebornen, einförmigen und bis auf wenige Modulationen unwandelbaren, der Vervollkommnung unfähigen Instinct. Man hat neuerdings, nach dem Vorgang des alten Kircher, die Melodien der Vogelarten von den zwei Tönen des Kukuks an bis zu den buntesten Intervallen der künstlichsten Sänger genauer bestimmt und hat ihren Umfang nur auf wenige, aber in sich sehr abgestufte Töne beschränkt gefunden. Ihre Fähigkeit, gegliederte Melodien einzulernen, reicht nur bis zu gewissen eng gezogenen Grenzen. Eine seltsame Fügung ist es gewesen, dass der Welt die kunstreichsten der Singvögel erst zur Zeit der kunstreichern Ausbildung der menschlichen Musik, erst seit der Entdeckung von Amerika bekannt geworden sind, wo man eine ganze Naturacademie von Vogelkünstlern aufgefunden hat. Dort haben deutsche Reisende in Brasilien einen Schulmeister gehört, der regelmässig und fehlerlos die Tonleiter von *h* bis *a* singt; dort kennen die Andenbewohner in dem Cilgero und der ihm stets gesellten, seinen Gesang begleitenden Calandaria ein Paar Duettisten; dort singt die »vierhundertzüngige« Spottdrossel in Mexico im Gefolge ihrer eigenen Melodie die Tonweisen vieler anderer Vögel in zierlichen Verschönerungen nach, mit ausgebreiteten Flügeln in den seltsamsten Bewegungen, wie im eitlen Wohlgefallen an sich selber, sich wiegend und wendend, steigend und sinkend mit dem Heben und Fallen der Töne, der virtuoseste aller dieser Virtuosen. Technisch verstanden hätte übrigens dieser reichere Vogelgesang der neuen, hat der einfachere Vogelgesang der alten Welt dem Menschen nur äusserliche ferne Anstösse zu einer ausbildsamen Tonkunst geben können; sinnig verstanden war dagegen in dem einfachsten schon ein Abgrund zu nachsinnender Vertiefung gelegen. Sinnig verstanden haben Nachtigall und Lerche allein, wie lebendige Urbilder der zwei gegensätzlichsten Gemüthsstimmungen, in ihrem Gesang, die eine wie aufgelöst in ihren nächtlichen Trauertönen, die andere wie emporgerissen von ihren hellen jubelnden Morgengrüssen, den beiden Grundformen alles Empfindungswesens, der Fröhlichkeit und der Schwermuth, einen Naturausdruck gegeben, dessen Zauber viele menschliche Kunst überragt. Sie waren von Gott bestellte Sangmeister, wie Luther die Nachtigall nannte, für die ersten menschlichen Sänger; und die grössten Tonmeister zur Zeit der höchsten Kunstvollendung haben sich im Wetteifer mit ihren Modulationen gefallen.

(Ursache der Annäherung des menschlichen und thierischen Wesens im Bereich der Em-

pfindungen.) Es wird unserer Untersuchung zu Statten kommen, wenn wir im Vorübergehen darauf aufmerksam machen, wo der eigentliche Grund gelegen ist der auffallenden Annäherung des thierischen und menschlichen Wesens in der Berührung des menschlichen und thierischen Gesangs. Es könnte den Schein haben, als läge in dieser Einen Beziehung der geflügelten Luftbewohner zu dem vernunftbegabten Menschen ein Sprung vor in den Ordnungen der Natur; aber es ist nur ein Schein. Die Thierwelt ist in dem Zustand der Selbstempfindung in einem wohligen Augenblick ihres Daseins auf ihrer höchsten Höhe, wo sie dem Menschen natürlicherweise am nächsten rückt. Ihr ganzes Treiben fliesst aus dem Triebe der Ernährung und Erhaltung. Darauf zielen alle die wunderbar-zweckmässigen instinctiven Verrichtungen der Thiere ab, die Wirkungen eines unbewussten Seelenlebens, die eine schwer bestimmbare Mitte zwischen physiologischem Mechanismus und psychischer Willkür halten, die nicht Handlungen sind, sondern in der Organisation bedingte und durch sie benöthigte, daher der Gattung gleichmässig gemeinsame Bewegungen, obgleich sie dann doch wieder in veränderten Verhältnissen auch zweckmässig verändert und angepasst und so, wie neue Kenntnisse aus neuen Erfahrungen, der Gattung vererbt werden. Trotz diesen verstandähnlichen Fähigkeiten der Thiere aber erzeugt die stets wiederkehrende Erregung des Bedürfnisses bei ihnen auch nicht Eine Bewegung nur eines fortschreitenden Triebes, weder eine Steigerung des Bedürfnisses, noch eine zunehmende Sorgfältigkeit in seiner Befriedigung. Der höchste Punkt des thierischen Daseins ist vielmehr nach gestilltem Bedürfniss, wenn die Strebungen der entbehrenden, die Widerstrebungen der bedrohten Existenz zur Ruhe gebracht sind, die Empfindung dieses Wohlseins, das Lustgefühl des behaglichen Augenblicks. Die Thiere haben schwerlich ein Bewusstsein ihrer Existenz, wohl aber ein Gefühl derselben. Vielfach mit den schärfsten Sinnen begabt, sind sie nothwendig durch alles, was ihr Dasein anspricht und was ihm widerspricht, durch Schädliches und Zuträgliches, aufs schärfste erregt, für angenehme und unangenehme Empfindungen äusserst empfänglich; einsichts- und willenlos wie sie sind, werden sie von diesen sinnlichen Eindrücken, den Gefühlen der Lust und Unlust, ganz ausgefüllt und von ihnen allein beherrscht; ihr Seelenleben ist in dieser Sphäre völlig beschlossen. Ihr Bewusstsein über ihre liebsten, den Naturtrieb am höchsten befriedigenden Thätigkeiten äussert sich nur in diesen Empfindungen: der jauchzende Jagdhund, das stolzirende Ross, wenn sie mit frischen Kräften zu Jagd und Ritt geführt werden, geben nur in ihnen ihren seelischen Antheil an ihrem Werk kund und enden, wenn mit der Kraft auch der Quell ihrer Lust erschöpft ist, in der Unlust der Ermüdung. In der Lust an gewöhnten Bedürfnissen und deren Stillung, an gewöhnten Verrichtungen und deren begleitenden Folgen, und in der Unlust an dem Gegentheile, wurzeln auch alle die feinern und feinsten Gefühle der Thiere, ihre Liebe und ihr Hass, Stolz und Demuth, Neid und Eifersucht, Dankbarkeit und Unzufriedenheit, Schmeichelei und Groll, ihr Mitgefühl für Leidende, selbst die Spuren von Verlegenheit, Scham, Reue und Gewissen, die sie verrathen können. Es ist aber das Vorrecht nur der vollkommensten Thiere, diese feinern Empfindungen zu besitzen und vollends ihnen einen wärmern Ausdruck zu geben. Bei ihnen aber sind dann die Laute und Geberden, in denen sie ihre Seelenzustände bezeichnen, immer der Empfindung genau entsprechend, daher immer sprechend, von einer naturgemässen und ungekünstelten Wahrheit: ihre Aeusserungen eines allgemeinen Wohlgefühls, ihre Töne der Lockung, der Warnung, der Trauer, des Zorns, der Spielfreude, der Liebeslust sind nie unangemessen, nie widersprechend, daher auch nie missdeutbar. Auch nicht für den Menschen missdeutbar. Denn Mensch und Thier verstehen sich in ihren Empfindungslauten: selbst für wilde Thiere haben die Drohtöne des Menschen eine einschreckende, und seine Schmeicheltöne oft eine wie bezaubernde Kraft. Das Empfindungsleben ist bei Mensch und Thier seiner Art nach gleich, nur nach Umfang und Innerlichkeit, nach Klarheit und Bewusstsein verschieden. Von den drei Hauptfunctionen des Lebens, von welchen die Ernährung Menschen, Thieren und Pflanzen gemeinsam, der Pflanze aber ausschliesslich zukommt, nannte Aristoteles die Empfindung diejenige, die das Thier vor der Pflanze voraus und mit dem Menschen gemein hat, dessen alleiniges Vorrecht dann das Denken ist. In dieser einfachen Anschauung liegen die Erklärungsgründe, warum sich der Mensch in dem Bereich der Empfindung auf eine Strecke so nahe mit dem Thier berührt, und warum er sich so bald auf so viel weitere Strecken von ihm entfernt. Das Reich der Empfindung, für das Thier eine Mark, die seine innern Vermögen eingrenzt, ist für den Menschen nur eine Uebergangsgrenze.

Die übermässigen Sexten-Accorde.

Eine Studie von Wilhelm Tappert.

Betrachtet man die einzelnen Glieder unserer harmonischen Familie genau, vergleicht man die verschiedenen Zusammenfügungen hinsichtlich ihrer Beziehungen zu einander, so fallen die übermässigen Sexten-Accorde auf. Es sind interessante Gestalten; anziehend, gleichviel ob man sie als Praktiker verwendet oder als Theoretiker ihre systematische Stellung und wissenschaftliche Begründung zu erforschen hat. Während die Brüder und Schwestern sich in den Schooss der Stamm-Accorde zurückführen lassen, stehen diese Sexten-Accorde vereinzelt, scheinbar ohne allen organischen Zusammenhang mit den übrigen anerkannten Terzenbauten da und haben von jeher den Bemühungen der Theoretiker gespottet; ja, es geschah das Unerhörte, dass lange vor Darwin die Frage: woher? mit dem Hinweis auf stattgefundene Umbildungen beantwortet werden mussten. Hier war der strengste Bibelgläubige plötzlich ein Anhänger der verrufenen Transformationslehre. Nun, dergleichen arrivirt manchmal den Musikgelehrten! Um nicht in die Scylla der »alterirten Accorde« zu gerathen, verfielen sie der Charybdis, allwo die wogende Brandung die neue Lehre von der »allmäligen Entwicklung« beweisend verkündet. Ich muss mich diesen »Darwinianern wider Willen« in einigen Punkten gegenüberstellen; mein Bemühen geht nämlich dahin, die übermässigen Sexten-Accorde auf alterirte Stamm-Accorde zurückzuführen.

Wenn wir einem Lateiner vorreden wollten: *plenus* kommt her von *planus*, es ist blos *a* in *e* verwandelt worden, so würde der Mann hell auflachen und dann belehrend bemerken, dass *plenus* von einem ungebräuchlichen oder seltenen Verbum *pleo* abstamme und — Alles wäre in Ordnung. Schade, dass in der Musik kein Forum, keine zwingende Autorität existirt, wo man in streitigen Fällen vorsprechen könnte. Hier weiss Jeder die Wahrheit ganz allein und so viel er weiss, so viel ist überhaupt nur wahr! Man streitet heftig und lange, und schliesslich beharren die Kämpfer bei ihrer Meinung. Das Lächerliche fällt im Bereich der musikalischen Theorie gar

Digitized by Google

nicht so auf als anderwärts, und wenn der Herr Professor sagt: *des f h* entspringt aus *h d f*, erste Umkehrung *d f h*, der Bass tritt eine halbe Stufe abwärts, Punktum! so lacht keiner der Scholaren, sondern das Weisheitskorn fällt auf willigen Boden und keimt und grünt und trägt hundertfältige Frucht, d. h. es pflanzt sich durch Unterweisung fort von einer Schüler-Generation zur andern. Weil die alterirten Accorde selten sind — man darf dies übrigens nicht einmal von allen behaupten:

weil sie vielleicht in den Werken irgend eines Angebeteten fehlen, darum wurden sie ausgemerzt aus der »guten Praxis«, ausgeschlossen aus den Lehrbüchern, verbannt aus dem Studienkreis der Jugend, und die übermässigen Sexten-Accorde mussten gewissermaassen wie arme Waisenkinder anderweitig untergebracht werden!

Ich werde meinen Gegenstand von zwei Seiten beleuchten: von der praktischen und von der theoretischen.

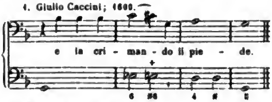
Wie viele übermässige Sexten-Accorde giebt es eigentlich? »Einen, zwei, drei, vier —«, so lehrten bisher Menschen und Bücher, je nachdem; ich meine, man darf ihrer noch mehr annehmen. Das gemeinsame Kennzeichen aller ist die übermässige Sexte, die Verschiedenheiten werden bedingt durch die ausfüllenden Intervalle: Terz, Quarte, Terz und Quarte, Terz und Quinte, Secunde und Quarte u. s. w. Wir erhalten sonach folgende Reihe:

etc.

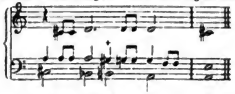
Damit sind aber die Möglichkeiten natürlich noch lange nicht erschöpft; es liegt dies aber auch nicht in meiner Aufgabe! Die Theorie hat sich bisher mit dem übermässigen Sexten-Accord (1), dem übermässigen Terz-Quart-Sexten-Accord (2) und dem übermässigen Quint-Sexten-Accord (3) begnügt, vielleicht weil die Praxis für diese drei einen gemeinsamen Gebrauch normirt hatte: nämlich (im vorliegenden Fall) die Fortschreitung nach E-dur, sei es nun direct, wie bei 1 und 2, oder durch heuchlerische Zwischen-Harmonien, wie bei 3, um die Quinten zu vermeiden, vor denen zwar Mozart und Andere (mit Recht!) nicht zurückschreckten, die aber — eingewurzelten Anschauungen zu Liebe — möglichst umgangen wurden. So ein Verbot, einmal erlassen, ist gar schwer auszurotten, denn wir haben keine Legislatur, die antiquirte Gesetze aufhebt, wie es im politischen Leben so oft geschieht, wir haben eigentlich kein anderes Oberhaupt in dieser Beziehung als die Gewohnheit, es tagen jahraus, jahrein genau so viele Kammern als musikalische Köpfe vorhanden sind, und viel Köpfe, viel Sinn'! sagt treffend das Sprichwort. — Ausserdem wurden diese drei Accorde seit langer Zeit vorzugsweise als klingende Fragezeichen gebraucht und die entsprechenden Formeln steif und ernst in unsern Schulen gelehrt. Was ausserhalb der Formel liegt, das — mag ruhig liegen bleiben, wer wird nach Allem sehen und fragen? Es giebt ja sonst des Lernens und Studirens kein Ende! Unsere Zeit fordert gebieterisch, dass es anders werde; gar Vieles steht draussen ausserhalb der grauen Ringmauern, heftig Einlass begehrend. Wie lange können sich die Belagerten noch halten? Oeffnen wir die Thore, sei es auch nur um den Preis eines freien, ehrlichen Abzugs, wenn wir es nicht vorziehen, mit neuen Waffen für die neuen Ideen der Gegenwart mit all' unsern Kräften einzutreten!

Will man erfahren, wie ein Ding beschaffen ist, so muss man zu erforschen suchen, wie es entstand; an der Hand der Entwicklungsgeschichte gelangen wir überall sicher zur Wahrheit, und darum will ich zunächst die Frage erörtern: wie kamen die übermässigen Sexten-Accorde in unsere Musik? Wer brachte sie? Wann tauchten sie auf? Weder Namen noch Jahreszahlen finden sich in den Werken unserer Historiker verzeichnet, wie man auch blättern mag, und daher bleibt nichts Anderes übrig, als die Hinterlassenschaft der Praktiker zu durchstöbern. Im Voraus sei bemerkt: das Resultat ist mehr negativer Art, wir dürfen vorläufig nichts Anderes behaupten, als: im 17. Jahrhundert vermied man die übermässigen Sexten-Accorde, und zwar sehr sorgfältig, wie folgende Beispiele darthun dürften:

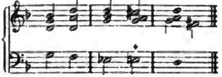
1. Giulio Caccini; 1600.



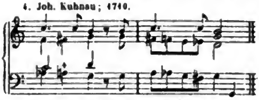
2. Monteverde; 1607.
Harmonische Nüancirung der Worte: »E di lagrime amare.«



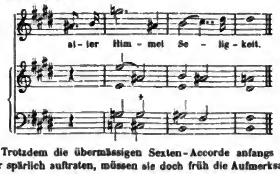
3. Bontempi; 1661.



4. Joh. Kuhnau; 1710.



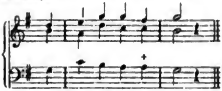
Noch heute begegnet man wohl solchen Ausflüchten, obgleich wir uns längst an das scharfe Gewürz der übermässigen Sexten gewöhnt haben, so sehr, dass unser »natürliches Gefühl« (wie man zu sagen pflegt!) oft gebieterisch diese Zusammenklänge fordert, und die Reflexion dem Componisten erst eine »besondere Idee« imputiren muss, um die Ausnahme zu verstehen oder zu goutiren. Man sehe z. B. folgende Stelle aus Wagner's Lohengrin:



Trotzdem die übermässigen Sexten-Accorde anfangs nur sehr spärlich auftraten, müssen sie doch früh die Aufmerksam-

keit der deutschen Theoretiker erregt haben. Brossard sagt 1705 in seinem Lexikon: die übermässige Sexte ist eine Dissonanz, deren man sich niemals in der Melodie und sehr selten in der Harmonie bedienen soll; aber bereits 1728 führt Heinichen die drei noch heute überwiegend gebräuchlichen übermässigen Sexten-Accorde auf, jeder einzelne ist ihm freilich eine — *Falsa*, wovon später wieder die Rede sein soll.

Wie schlich sich die übermässige Sexte ein? Nur Vermuthungen habe ich, freilich solche, die fast der Gewissheit gleichkommen: die übermässige Sexte entstand aus dem sogenannten Kirchen-Schluss, dessen erste Anfänge in die Zeit der *Faux-bourdons*, also bis in's 13. Jahrhundert zurückreichen; wäre nicht der dominirende Septimen-Accord gekommen, so würde er noch heute üblich sein. Zur Erläuterung citire ich hier eine Stelle aus Joseph Riepel's Tonordnung (1754), es heisst dort: »Halb-Cadenz, Kirchen-Cadenz genannt, weil man sich ihrer ausser der Kirche selten bedient;« beigegeben ist folgendes Beispiel:



Wie man sieht, vertritt hier die erste Umkehrung des verminderten Dreiklangs die Stelle unseres modernen Haupt-Septimen-Accords;*) im Vergleich zu seinem mächtigen, blendenden Nachfolger ist dieser Accord allerdings matt und blass, indess er hat die Tradition für sich und ist — trotz seines unscheinbaren Aussehens — für manches Capitel unserer Harmonielehre von nachhaltigem Einfluss gewesen. Wie gelangte nun gerade diese Schlussformel zur Würde einer Cadenz? Sehr einfach: man wählte sie unter mehrern Möglichkeiten und conservirte sie, wie man es mit so vielen Dingen gemacht hat. Die *Faux-bourdons*, beiläufig gesagt, unsere frühesten Accordverbindungen (Accord im modernen Sinn genommen!), aus einem mehr oder weniger planlosen Herumirren in Sexten-Accorden bestehend, fanden durch diese (spätere) Kirchen-Cadenz den relativ befriedigendsten Abschluss, wie ein hübsches Beispiel aus Andreas Herbst: *Musica poetica*, Nürnberg 1643 beweist:

Falso bordone.

Jahrhunderte hindurch begnügte man sich damit, und so sehr der Mensch auch die Veränderung liebt — man kann ohne Weiteres behaupten, dass der Trieb nach Abwechslung die erste Veranlassung zu vielen Neuerungen, Verbesserungen, Umwälzungen gewesen ist —, Niemand wagte hier die umgestaltende Hand anzulegen; ich glaube, dass ein Zufall, ein Versehen des Schreibers, ein Versingen des Ausführenden, ein irriger Griff des Spielers uns zu den übermässigen Sexten-Accorden verholfen hat. Aehnliches und Gleiches ist mehr als einmal geschehen, viel öfter als wir annehmen. Warum nennen wir Deutschen z. B. die 7. Stufe der *C*-Scala (die zweite in der ursprünglichen Reihenfolge) *h*, da sie doch *b* heissen müsste? Es ist ein einfacher — Lesefehler; das *b-quadratum* (♮), Gegensatz zum *b-rotundum* (♭), wurde durch die Abschreiber allmälig einem deutschen *h*, älterer Form, ähnlich (♮), und — wer will heute den Fehler corrigiren?*)

So schmuggelte sich auch der übermässige Sexten-Accord ein. Seine Herleitungs-Möglichkeiten sind in chronologischer Ordnung folgende:

Die Beispiele 1—3 zeigen die Vorbereitung an durch verminderten, Moll- und Durdreiklang; die beiden letzten deuten an, wie endlich auf dem präparirten Boden der freie, kaum durch Einheit der Tonalität vermittelte Eintritt — den heute wohl Niemand mehr beanstandet, möglich war.

Es giebt — vorzugsweise unter den Theoretikern — Leute, denen jede Neuerung verhasst ist, zu allen Zeiten hat man darüber Klage geführt, und daher erscheint es natürlich, dass auch der übermässige Sexten-Accord seine eifernden Gegner fand. Man behauptete, diese übermässige Sexte zerstöre den Heiligenschein des Kirchenschlusses, und schimpfire somit die Kirche. Noch im Jahr 1817 glaubte G. Weber eine Lanze gegen diesen weit verbreiteten Vorwurf einlegen zu müssen, er sagt: »Wehe der Würde des Kirchenstils, wenn der Unterschied desselben von andern Stilen ein nur technischer und in technischen Verboten dieses oder jenes Kunstmaterials zu suchen ist.« Es wäre unsinnig, von einem Maler zu verlangen, er solle in einem Altarbild das Roth vermeiden, oder in der Zusammenstellung der Linien gewisse Winkel scheuen! In der Musik wimmelt es von solchen Absurditäten! Der übermässige Sexten-Accord war aus der Praxis des »strengen Stils« ausgeschlossen. Dieser wunderliche Paragraph des an sich schon sehr wunderlichen musikalischen Strafgesetzbuchs wurde lange aufrecht erhalten, er gilt in den Kreisen, welche alternde Tonlehrer um sich zu ziehen wissen, noch heute. Solch eine schulstaubige Atmosphäre umspannt eine eigene Welt! Marpurg, lange Zeit der Oberpriester im Kunsttempel, hatte einst behauptet: »die übermässige Sexte kann nicht gebunden werden!« Was konnte man mit einer so nichtsnutzigen Dissonanz anfangen? Unter den Sclavinnen was sollte die Freie? G. Weber widerlegt zwar in sehr einfacher Weise den vorschnellen Ausspruch:

Aber wir wissen ja, wie es zu gehen pflegt: die alten Bonzen behalten überall Recht, die neuen Propheten sind stets — Irrlehrer!

Doch kehren wir zurück zur Praxis, die Theoretiker kommen erst in zweiter Linie. Die Componisten hatten also — durch Zufall, Irrthum oder was es sonst gewesen sein mag — den übermässigen Sexten-Accord allmälig gewonnen. Was machten sie nun damit? Die Kirchen-Cadenz alterirte er sehr, seine leidenschaftliche Spannung passte nicht in die sanctionirten, crystallisirten Tongefüge, wo Alles gar fein gemessen hergehen musste, wo jede Clausel ihre Façon, jede Stimme ihren streng abgesteckten Ambitus hatte, wo eine ganze Reihe von Intervallen als *Falsae, malae species, Intervalla (seu modi) prohibiti vel evitanda* gebrandmarkt war; der übermässige Sexten-Accord musste nothwendig — und zwar zu seinem Heil — der weltlichen Musik anheimfallen: er wurde zunächst zum typi-

*) Sonst und Jetzt werden hier gar oft verwechselt. Der Dilettant sagt: »ich dank's mir d dazu!« und flugs verwandelt sich der mittelalterliche Fremdling in einen nahestehenden, lieben Bekannten. Auch »höher hinauf« begegnet man denselben Anschauungen; was wissen die meisten unserer lehrenden Herren von jenem veralteten Gebrauch des verminderten Dreiklangs?

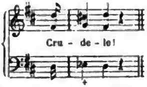
*) Man könnte zwar annehmen, dass der Name *h* für das *b-quadratum* ganz einfach aus der Reihenfolge des Alphabets gewählt worden sei, denn *h* hatte die nächsten Ansprüche auf die Benennung eines achten Tons, doch hat die obige Annahme jedenfalls viel für sich. Der Redacteur.

Digitized by Google

schen Fragezeichen und ist es — kleine Schwankungen abgerechnet — bis auf den heutigen Tag geblieben.

Die Oper, der wir eigentlich Alles verdanken, was unsere Musik auszeichnet, bedurfte für das dramatische Colorit helle, lebhafte, selbst grelle Farben, die Grau- in Grau-Malerei der *Musica sancta* reichte nicht aus. Man griff zu den schärfsten Dissonanzen, man suchte die herbsten Zusammenklänge hervor, wenn es galt, eine beabsichtigte Wirkung zu erzielen.*)

Nicht blos als Fragezeichen diente der übermässige Sexten-Accord, auch als Ausrufungszeichen finden wir ihn, wenn auch selten! Unvorbereitet tritt er in diesem Fall ein, grell wie ein Blitz aufleuchtend, so z. B. in Mozart's Terzett: *Mi lagnerò tacendo:*



Wie aus all diesen Beispielen ersichtlich ist, benutzte man die modulatorischen, auf Enharmonik namentlich beruhenden Fähigkeiten dieser Accorde nicht, erst die temperirte Stimmung und die grössern Bedürfnisse einer spätern Zeit führten zu einem weitern Ausbau, und gar Vieles ist der Speculation Zukünftiger noch vorbehalten. (Fortsetzung folgt.)

Recensionen.

Gesangsmusik.

(Schluss.)

2) C. Reinthaler, Op. 17. Sechs Gesänge für eine Bariton- oder Altstimme. Bremen, Präger und Maier. 2 Hefte à 22½ und 20 Ngr.

3) Fr. v. Holstein, Op. 20. Sechs Lieder. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. (25 Ngr.)

Die Reinthaler'schen Lieder lassen keinen Zweifel darüber, dass der Componist mit ernsten und reinen Intentionen an sein Werk gegangen und weit von der unkritischen Unbefangenheit jenes ältern Autors entfernt ist. Ebenso deutlich ist, dass er durch einfachere Mittel zu wirken sucht und nicht mit denen concurriren will, die das Absonderliche für das wahrhaft Künstlerische halten. Es wird aber an ihm doch klar, dass mit so vortrefflichen Absichten doch noch wenig gewonnen ist. Der moderne Künstler muss über jene altmodische Unbefangenheit hinauskommen, er muss sie verlieren, nur aber, um sie in reinerer und freierer Weise, gehoben durch jene kritische Bildung, wieder zu gewinnen. Man darf die letztere mit ihrer Selbstbeschränkung und mit ihren Bedenken sich nicht im Kunstwerk spiegeln sehen, dies muss trotz aller kritischen Experimente in heiterm Glanz strahlen.

Dies kann man von den Reinthaler'schen Liedern nicht sagen, sie haben eine etwas gedrückte Haltung und fast nirgends fortreissenden Schwung. Zum grossen Theil mag dies eine Folge des Zwangs sein, den sich der Componist durch die Wahl der Stimmlage auferlegt hat. Seine Cantilenen verharren vorwiegend in der Octave von c zu c, zum grossen Theil sogar in der untern Hälfte derselben, und erheben sich nur hin und wieder, meist wie zufällig und durchaus nicht immer auf den Höhepunkten der Entwicklung, in günstigere Tonregionen. Wir verstehen es deshalb nicht, wie dem Componisten hierbei eine Baritonstimme vorschweben konnte, glauben aber ebensowenig daran, dass Altstimmen ihre Mittel hier mit Vortheil entwickeln könnten. Es ist klar, dass in solchen Schranken der Monotonie schwer zu entgehen ist.

Es wird dagegen Mannigfaltigkeit durch wechselnde Formen erstrebt. Wir finden in Nr. 1 durchweg arioses Recitativ über gebrochenen Accorden, das unabänderlich in dem gleichmässigen Ton verharrt, in dem Richard Wagner wohlmeinende Nebenpersonen singen lässt. In Nr. 5 (dem Goethe'schen: »Im Felde schleich' ich still und wild«) wechseln contrapunktische Formen und Figurationen mit modern gebrochenen Accorden in weiten Lagen, in Nr. 6 zeigen sich unter stürmischen Triolenfiguren weit ausschreitende Bässe. Dazwischen wird in Nr. 2, 3, 4 ein mehr volksthümlicher Ton angeschlagen, der durch feinere Durcharbeitung der Begleitung mannigfach nüancirt wird. Alle diese Mittel kommen indess zu keiner rechten Wirkung, weil sie nicht einer frei und stolz einherschreitenden Gesangsmelodie dienen, aus dieser nicht nothwendig resultiren, sondern mehr oder weniger willkürlich gewählt erscheinen.

Wenn Reinthaler z. B. in Nr. 5 den Goethe'schen Jäger über verzweifelt grollenden Bässen seinen Unmuth in höchst gedrückter Weise aussingen und selbst durch das Bild der Geliebten sehr wenig in seiner schlechten Laune beirrt werden lässt, so hat er damit den richtigen Ton des Gedichts schwerlich getroffen. Es muss doch ein ächter Jäger sein, der in seiner Jägersprache sagt:

> Und ach, mein schnell verrauschend Bild
> Stellt sich's dir nicht einmal,
> Des Menschen, der die Welt durchstreift,
> Voll Unmuth und Verdruss.

Schon diese Wendung giebt dem Ganzen etwas Genrehaftes, das gar nicht einen ganz morosen Ton duldet, das freilich fast jeden Versuchs, einen musikalischen Ausdruck dafür zu finden, spotten möchte. In grossartig pathetischer Fassung wird solche Stelle unerträglich. Reinthaler wiederholt sie ganz unbefangen, zerstört den Zusammenhang vollständig durch vier Takte Zwischenspiel und beginnt eine neue Periode, als sollte nun über den Menschen, der die Welt durchstreift, eine allgemeine Betrachtung folgen.

Hier und an andern Stellen zeigt sich denn auch, dass die kritische Durchbildung des Componisten doch noch starke Lücken hat. Er übersieht, dass in dem stürmischen Lied Nr. 6 die musikalischen und poetischen Cäsuren in keiner Weise zusammenfallen und dass er durch missliche Wiederholungen einzelner Textphrasen dem Hörer unmöglich macht, den ohnehin geschraubten Text auch nur nothdürftig zu verstehen, dass der Text in solcher Zerstückelung der vorauseilenden Musik gewissermaassen nachhinkt. Jeder Verständige wird zugeben, dass Textwiederholungen der Musik ganz unerlässlich sind: der moderne Geschmack verlangt nur, dass sie die Pointen des Gedichts wie der Composition in höheres Licht stellen, und duldet nicht, dass sie jenes beliebig zerpflücken. In Nr. 4 versucht der Componist Unmögliches. Das Arndt'sche Lied — Frühling im Alter — lässt einen Greis im Frühling der Natur und frischer Jugend gegenüber neu aufleben und dabei wehmüthig heiter auf die Vergangenheit und den nahen Tod hinblicken. Wenn Reinthaler über einer spielenden Begleitung beginnt:

so hätte er sich nicht darüber täuschen sollen, dass von solchem kindlichen, an die Schulbänke erinnernden Ausgangspunkte in dem kurzen Verlauf eines Lieds nicht in überzeugender Weise bis zu den Grenzen menschlicher Existenz zu

*) Den hierauf folgenden Abschnitt, welcher die geschichtliche Entwicklung und den allmäligen Gebrauch des übermässigen Sexten-Accords in vielen Notenbeispielen aus Werken vom XVI. bis XIX. Jahrhundert darstellt, müssen wir einem Specialwerk über diesen Gegenstand überlassen. D. Red.

Digitized by Google

gelangen ist. Eine hübsche Wendung nach Es-dur in der Mitte des Lieds, ebenso ziemlich ausgeführte Zwischen- und Nachspiele in etwas coquetten Figuren haben mit jenem Anfang, der in Wahrheit Alles verdirbt, gar nichts gemein.

Eine ähnliche Unsicherheit und Ungleichheit zeigt sich mitunter in der musikalischen Factur; die modernen Formen sind dem Componisten nicht so geläufig, dass sie ihm überall zu dienen vermöchten. Er stellt gelegentlich altmodische Figurationen mitten zwischen moderne Manieren.

Mit den letztern ist Fr. v. Holstein ungleich vertrauter: er steht den modernen Meistern, namentlich Schumann viel näher als Reinthaler. Sein Claviersatz ist voller und durchsichtiger, ganz für die neuere Spielweise berechnet, die unsern Altvorderen, die bei Reinthaler sich noch zurechtfinden könnten, ziemlich räthselhaft erscheinen würde. Es handelt sich dabei um nur angedeutete Orgelpunkte, halb versteckte Mittelstimmen, um Effecte, die nur ein reichlicher Pedalgebrauch ermöglicht: die Vergleichung ergiebt, dass damit doch ein ganz anderes Colorit gewonnen wird, als mit jeder andern Schreibweise. Von Uebertreibungen hält sich Herr v. Holstein frei: er hält sich in maassvollen Grenzen und lässt namentlich über die harmonischen Grundlagen keinen Zweifel.

Ebenso ist er bestrebt, seinen Melodien übersichtlichen Bau, klaren und bestimmten Verlauf zu geben, und scheut deshalb nicht, hin und wieder Anklänge an schon Bekanntes, mehr oder weniger gebrauchte Wendungen einfliessen zu lassen. Wir rühmen dies als Vorzug. Nichts Thörichteres in unserer jetzigen Situation, als in jeder Note, in jeder Einzelnheit originell sein zu wollen. Eine so alte und mächtige Cultur, wie die unserige, spottet solcher Anstrengungen: es ist vermessen, ihr gegenüber ganz ein Originalgenie sein zu wollen. Diese Bezeichnung hat demgemäss für uns schon eine heitere Nebenbedeutung erlangt. Es ist auch nichts Geringeres, schon Dagewesenes durch eigenthümliche Auffassung und Gruppirung doch in neues Licht zu stellen, als einen glücklichen, wirklich neuen Einfall hier und da zu Tage fördern.

Die Gedichte des Hefts gehören meist der rhetorisirenden Lyrik Rückert's und Lingg's an, die nicht bestimmte Situationen oder eigenartige Individualitäten malt, sondern allgemeinere Stimmungen in lebhaften und beredten Worten schildert. Der Componist wählt demgemäss breite, übersichtlich gegliederte Formen, in denen die Lieder einen sichern Verlauf nehmen; die Begleitung beschränkt sich in der Regel darauf, dem Gesang die harmonische Grundlage in der nöthigen Fülle und reichen claviermässigen Formen zu unterbreiten und in melodischen Motiven nicht ernsthaft mit ihm zu wetteifern, sondern in ansprechender Weise ihn zu umspielen. Der bekannte Text von Lingg »Wenn Etwas leise in dir spricht« wird, seiner zurückhaltenden und doch bewegten Art gemäss, mehr in polyphoner Weise behandelt. Der Componist findet hierbei einige recht glückliche und charakteristische Wendungen. Ein Gedicht von M. Hertz, Waldfräulein, ist nur eine dürftige Reminiscenz an Eichendorff. Die Heldin erscheint nur von Weitem mit wehendem Schleier, den sie schliesslich — es ist inzwischen auf dem Strom eine fröhliche Gesellschaft vorübergefahren — über das bleiche Angesicht zieht. Für diese blasse Romantik möchte wohl Niemand prägnant musikalischen Ausdruck finden — dem Componisten hat sie auf einige piquante und einige recht harte Wendungen geführt.

Im Ganzen ist zu sagen, dass sich Intentionen und Mittel in erfreulicher Weise entsprechen, dass die Declamation durchweg natürlich, die Melodien frisch, fliessend und sangbar sind. Die in lebhafter Bewegung gehaltenen Lieder machen klar, dass dem Componisten auch die breiten Ausdrucksformen des Theaters geläufig sind: der Gesangseffect kann dadurch nur gewinnen. Die Lieder sind so bei durchweg nobler Haltung als Salonlieder bester Art zu bezeichnen, weil sie gerade auf ihr Ziel losgehen und auch auf weitere Kreise sofort wohlthuende Wirkung üben werden.

Nicht in vollem Maass befriedigen sie nach einer Seite hin, die wir oben noch nicht berührt haben, die aber doch eine wesentliche ist. Jener geistige Gehalt, nach dem wir zu fragen gewohnt sind, ist wesentlich persönlichen Ursprungs: wir suchen daher im Kunstwerk den Künstler. Wenn wir auch, wie eben hervorgehoben, von der Originalität der äussern Manieren gern absehen, so erwarten wir doch, dass sich eine eigenthümliche Individualität im Kunstwerk manifestire, dass sich deren inneres Leben darin fühlbar mache. Wir verlangen von dem Künstler die ganze Bildung seiner Zeit, zugleich aber so viel Eigenart, dass sie sich neben jener überall als lebenskräftiges Element geltend macht. Man will doch auch ein Ankämpfen gegen die übermächtige Cultur der Zeit durchfühlen, man will eine dadurch gehobene und gereinigte, aber nicht davon überwältigte Persönlichkeit im Künstler kennen lernen. Dies ist der letzte und höchste Anspruch, der erhoben werden muss, über den sich die grosse Masse der Producenten am meisten täuscht, indem sie nicht merkt, dass auch für sie unsere im Lauf der Zeit unendlich durchgebildete musikalische Sprache denkt und dichtet.

Herr v. Holstein zeigt sich als eine durch und durch angeregte, maassvolle Persönlichkeit, die es nicht drängt, höchst Persönliches auf den Markt der Oeffentlichkeit zu bringen. Von unserm Standpunkt aus müssten wir wünschen, dass er hiermit weniger zurückhaltend wäre.

Wir wünschen nicht, dass die Autoren, an deren Werken wir die Schwierigkeiten und Bedenklichkeiten der gegenwärtigen Situation anschaulich zu machen gesucht haben, darunter in unbilliger Weise leiden möchten. Blosses Mittelgut taugt zu solchem Zweck nicht. Wir wiederholen, dass viel Talent, viel ernstes Streben und viel Bildung in jenen Werken zu Tage treten. Des Erfreulichen und Interessanten ist darin so viel zu finden, dass wir wohl mit der Aufforderung schliessen dürfen, das Publicum möge diese Erscheinungen nicht übersehen und an ihnen sich zu erfreuen und zu lernen suchen.

Feuilleton.

Kurze Nachrichten.

Die Musikzeitungen bringen über die Berliner Hofoper so ans Fabelhafte grenzende Berichte in Betreff von Einstudirung ganz neuer Opern (4), dass wir vor der Hand, mit den Berliner Verhältnissen besser vertraut, nur ungläubig den Kopf schütteln können. Ja, wenn das Princip der Berliner Hofbühne darin bestände, das Institut für ein der Kunst und den lebenden Künstlern geweihtes zu betrachten, dann würden wir mit Freuden den Bericht über vier neue Opern lesen; seitdem die Hofbühne aber ihre Hauptanstrengungen nur darauf richtet, recht viel Geld zusammenzuschlagen, und wenig darnach zu fragen scheint, was sagt die Kunst! so sehen wir gleichgültig dem hastigen Treiben zu. Was ist aus dem einstmals gefeierten Institut geworden? ein Götzentempel für die darstellenden Personen. Das Publicum achtet nicht mehr darauf was gesungen wird, sondern wer da singt. Die Nachrichten stimmen schlecht mit der neulich veröffentlichten Bekanntmachung des Hrn. v. Hülsen überein, welcher die hohen Forderungen der ausländischen Verleger zurückwies und seine Geldkräfte lieber einheimischen Kunstwerken zuwenden wollte. Was lesen wir aber jetzt für Namen: Thomas (Paris), Gounod (Paris), noch einmal Thomas und dann Hopffer, ein Berliner, welcher als Letzter auch zuletzt oder gar nicht daran kommen wird, und wenn wirklich das Wunder geschehen sollte, so werden für ihn die schwächsten Kräfte des Opernpersonals ausgesucht, während die auswärtigen musikalischen Schandthaten (Gounod) mit den besten Sängern besetzt werden, und so wird die deutsche Oper das Schicksal ihrer Vorgänger theilen und in ewiges Vergessen sinken. Ich will den Gefallenen keine Lorbeeren streuen, doch waren sie immer noch besser und zeigten mehr redliches Streben als die Schauopern eines Gounod und Thomas. Das königliche Opernhaus führt wöchentlich gegen fünf Opern auf, gebietet über die besten Sänger und Orchesterkräfte, hat drei Capellmeister zur Verfügung; sollte es

Digitized by Google

nicht ihre erste Aufgabe sein, alle Jahre wenigstens drei bis vier neue deutsche Opern einzustudiren, statt alle zwei Jahre nur eine? Wir können den jungen Componisten nur rathen, ihre Opern nie zum ersten Debut der königl. Bühne anzubieten, denn sie können fest versichert sein, dass bei den jetzigen Verhältnissen keine ihrer Opern gefallen wird, und ist die Oper hier durchgefallen, so bleiben ihnen die Provinzial-Bühnen erst recht verschlossen. Der Schluss, welchen die Provinzialtheater-Directoren ziehen, ist sehr richtig: Berlin ist tonangebend, was hier nicht gefällt, kann am kleinern Ort erst recht nicht gefallen, denn, sagen sie, in Berlin verfügen sie über die besten Mittel, und wir nur über das, was übrig bleibt, also — muss die Musik nichts taugen.

Die Zeitungen theilen aus **Paris** mit, dass man daselbst eine Oper von **Gluck** »*L'arbre enchanté*« (Der Zauberbaum) aufgefunden hat, welche nur ein einzigesmal bei der Vermählungsfeier des Dauphin in Versailles gegeben worden war und nun am deutschen Theater in Prag zur Aufführung vorbereitet wird. Wer über die Oper, deren Entstehung und deren Partitur einiges Nähere berichten kann, wird höflichst ersucht, der Redaction dieser Blätter die Notizen zur Veröffentlichung zu übersenden.

Der »*Menestrel*«, eine in **Paris** erscheinende musikalische Zeitung, bringt einen sich durch mehrere Nummern ziehenden Artikel über die Geschichte des Notendrucks, mit besonderer Berücksichtigung Frankreichs, aus der Feder J. B. **Wekerlin**'s. Sobald der Aufsatz beendet ist, werden wir näher auf denselben eingehen und das Neue und Interessante im Auszug mittheilen.

Das **Liederfest** in **Oldenburg** ist in glänzender Weise vor sich gegangen. Die Weser-Zeitung weiss des Lobes nicht genug zu sagen. 300 Sänger der norddeutschen Liedertafeln waren vereinigt und führten ausser bekannten Werken den »Siegesgesang der Griechen bei Salamis« von **Gernsheim**, »Kein schön'rer Tod« von **Reinthaler** — beide mit Orchester — und »Neuer Frühling« für Soli und Chor a Capella von **Dietrich** auf.

Briefkasten der Redaction.

Nach gegenseitiger Uebereinkunft der verschiedenen Mitarbeiter mit dem Redacteur dieser Blätter sollen die Artikel nicht mehr wie bisher mit Chiffern gezeichnet werden, sondern den vollen Namen des Verfassers tragen. Nur auf besondern Wunsch soll der Name, wenn es vom Redacteur übernommen wird, anonym bleiben. — H. Prof. *E. K.* in *Göttingen*. Dankend erhalten. Der Artikel über Goudimel's Psalmen muss aber einige Aenderungen erfahren. Bitte um Nachricht, ob Sie mir dieselben überlassen. — *H. B.* in *D.* Da Sie einen ausführlichen Aufsatz über Mendelssohn's Paulus soeben im Druck erscheinen lassen, so ist ein Abdruck desselben in unserer Zeitung wohl überflüssig, doch wollen wir gern bei Uebersendung der Brochüre eine Besprechung darüber veröffentlichen. In Betreff der Uebersendung von Original-Artikeln nehme ich jeden Aufsatz an, welcher auf dem Standpunkt der modernen Wissenschaft steht oder musikgeschichtlichen Inhalts ist.

ANZEIGER.

[133] Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen.

Berühmte Opern

in vollständigem Klavierauszuge.

Wohlfeile Octav-Ausgaben. Roth cartonnirt.

Beethoven, L. v., Fidelio. Preis 2 Thlr.
Bellini, V., Romeo und Julie. Pr. 2 Thlr. 10 Ngr.
Meyerbeer, G., Die Hugenotten. 2 Bände. 5 Thlr.
—— Der Prophet. Preis 4 Thlr.

C. M. v. Weber's Pianoforte-Werke.

Neue correcte Ausgabe.

Op. 12.	Momento capriccioso	6 Ngr.
Op. 21.	Grande Polonaise	9 Ngr.
Op. 24.	Erste grosse Sonate	21 Ngr.
Op. 39.	Zweite grosse Sonate	21 Ngr.
Op. 49.	Dritte grosse Sonate	21 Ngr.
Op. 62.	Rondo brillant. Es dur	9 Ngr.
Op. 65.	Aufforderung zum Tanz	9 Ngr.
Op. 70.	Vierte grosse Sonate	21 Ngr.
Op. 72.	Polacca brillante	9 Ngr.

F. Chopin's Pianoforte-Werke.

Neue Octav-Ausgabe, roth cartonnirt.

Walzer. Preis 1 Thlr.	Notturnos. Preis 1 Thlr. 10 Ngr.
Polonaisen. Preis 1 Thlr. 15 Ngr.	Mazurkas. Preis 1 Thlr. 15 Ngr.

[134] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Scholz, Bernh., Op. 15. **Ouverture** zu Goethe's Iphigenia auf Tauris für grosses Orchester. Partitur 1½ Thlr. Orchesterstimmen compl. 3 Thlr.

—— Op. 21. **Im Freien.** Concertstück in Form einer Ouverture für Orchester. Partitur 1 Thlr. Orchesterstimmen sind in Abschrift zu beziehen.

[135] Soeben erschien in meinem Verlage.

Winzer-Chor

für

Männerstimmen

aus der unvollendeten Oper

Loreley

von

Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Op. 98. Nr. 3.

Partitur 25 Ngr. Clavier-Auszug 25 Ngr. Orchesterstimmen 12½ Ngr. Chorstimmen à 1½ Ngr.

Leipzig, August 1868.

J. Rieter-Biedermann.

[136] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

SALAMIS

Siegesgesang der Griechen

von Hermann Lingg

für

Männerchor und Orchester

componirt von

Friedr. Gernsheim.

Op. 10.

Partitur	1 Thlr.	25 Ngr.
Clavier-Auszug und Chorstimmen	1 -	25 -
Chorstimmen einzeln	à — -	3¾ -

Orchesterstimmen sind von mir in Abschrift zu beziehen.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Arrey von Dommer.

Leipzig, 19. August 1868. **Nr. 34.** III. Jahrgang.

Inhalt: Die alten katholischen und protestantischen Psalmen-Gesänge. — Die übermässigen Sexten-Accorde (Fortsetzung). — Recensionen (Lehrhafte Schriften). — Feuilleton (Kurze Nachrichten). — Anzeiger.

Die alten katholischen und protestantischen Psalmen-Gesänge.

Von Robert Eitner.

Da unter den Musikern wie Laien viel irrthümliche Ansichten über die alten Psalmengesänge, respective deren Melodien herrschen, so ist es vielleicht nicht ohne Interesse, alles das, was wir bis jetzt über ihre Entstehung, Weiterverbreitung und mehrstimmigen Bearbeitungen wissen, nebst meinen darüber gesammelten Materialien zu veröffentlichen. Die einzige Arbeit, welche mir darüber bekannt ist, befindet sich in Carl von Winterfeld's evangelischem Kirchengesang (Bd. I S. 228 ff.); der Verfasser kommt jedoch zu keinem sichern Resultat, da ihm das Material nicht genügend vorlag. Eine andere Arbeit von Jérémie de Poura (*Divine mélodie du sainct psalmist*) kenne ich nicht, dagegen brachten die Signale für die musikalische Welt im Jahr 1866 (Nr. 34) eine geschichtliche Darstellung der verschiedenen Textbearbeitungen des reformirten niederländischen Psalter, Souter genannt, an dessen Ende ein Ausspruch aus Hagemann's Kerkgezang der Protestanten in Nederland angeführt wird, welcher dahin lautet: »Von den 134 Melodien sind zehn, die wirklich schön, fliessend und leicht zu singen sind, von weiteren vierzig wollen wir nichts sagen, während die übrige, noch reichliche Doppelzahl roh, hart, unsanft, schwer zu singen und in Folge dessen unangenehm anzuhören ist; ja, dieselben machen unwillkürlich den Eindruck, als ob man eine Masse Noten durcheinander geschüttelt und dann über das Notensystem geworfen habe, es dem Zufall überlassend, wohin sie fallen. Oder auf das Gelindeste beurtheilt, muss man annehmen, dass bei Uebertragung der Melodien der *Cantus firmus* übersehen und mit einer andern Stimme verwechselt worden sei.«*) Leider hat weder der Verfasser des Werks über den niederländischen Kirchengesang, noch der Herr Referent, welcher sich mit O. V. zeichnet, die zehn wirklich schönen Melodien näher bezeichnet. Bei näherer Vertrautheit mit den Melodien und deren geschichtlicher Entstehung muss man das obige Urtheil völlig verdammen und es nur der gänzlichen Unkenntniss mit der Sache und Unvertrautheit mit den alten Kirchentönen zuschreiben.

Dies als Vorwort und zugleich als Nachricht, wie man bisher über die reformirten Psalmengesänge in den gelehrten Kreisen urtheilt.

Ich beginne mit den ältern katholischen Psalmen-Melodien.

Der katholische Ritus hat acht Psalmentöne, deren jeder einem der acht Kirchentöne entspricht, und den *Tonus peregrinus* oder *Tonus mixtus*. Die Melodien bestehen nur aus wenigen Noten, und es muss daher, um die bei weitem grössere Anzahl der Silben unterzubringen, ein oder der andere Ton so oft wiederholt werden, bis der Schluss eintreten kann. Jeder Psalmenton hat drei bis fünf verschiedene Schlüsse oder wie die Vorschrift sagt, Ausgänge, mit denen bei den verschiedenen Festlichkeiten, oder auch nach Belieben, gewechselt werden kann. Damit sich das protestantische Deutschland ein Bild von einem katholischen Psalmenton machen kann, gebe ich als Beispiel den 1. Psalmenton »*pro festo Duplico et Semiduplico*«:*)

(F-Schlüssel.)

Die römisch-katholische Kirche schreibt die meisten ihrer Gesänge Gregor dem Grossen (540—604) zu, so auch diese Psalmentöne; für den Musikgelehrten ist das eine Tradition ohne jeglichen Werth, da ihm bis jetzt der Nachweis dazu fehlt. Nur das eine wissen wir genau, dass diese Gesänge schon in den frühesten mehrstimmigen Kunstleistungen als *Cantus firmus* benutzt worden sind, und da diese Anfänge bis in das IX. und X. Jahrhundert

*) Der Verfasser meint damit, dass man sich aus der 1565 erschienenen vierstimmigen Bearbeitung der Psalmen durch Goudimel, eine beliebige Stimme als Melodie ausgewählt habe.

*) Siehe Näheres in Fr. Jos. Vilsenecker's Lehre vom römischen Choralgesang. Passau 1842. Pustet. in 8. S. 26 ff.

Digitized by Google

zurückreichen, so müssen die Melodien ein hohes Alter haben.

Neben den erwähnten Psalmentönen besitzt aber die katholische Kirche noch ein den protestantischen Psalmenbüchern ähnliches Melodienbuch. Caspar Ulenberg, ein Protestant, welcher 1572 zur katholischen Kirche übertrat und 1582 Pastor und Canonicus zu Kaiserwerd, später Doctor der heiligen Schrift zu Cöln war, gab 1582 eine Paraphrasirung der Psalmen David's nebst eigenen dazu componirten Melodien heraus. Der Titel lautet:

> Die Psalmen Davids in allerley Teutsche gesangreimen bracht Durch Caspar. Vlenbergium etc. Cöln 1582 Gerw. Calenivm vnd die Erben Joh. Quentels. kl. 8. 23 u. 668 Blätter.

Eine andere Auflage erschien ebendaselbst durch Arnold Quentel gedruckt, vermehrt mit »andern newlich beygefügten Lobgesengen des Alten vnd Newen Testaments (730 Seiten) [Bibliothek zu Wernigerode]. Eine dritte Auflage, durch Johann Kreps gedruckt, erschien in Cöln 1630 und hat XII und 675 Seiten [Bibliothek des Herrn Prof. Frz. Commer in Berlin].

Es ist sehr interessant zu hören, wie der frühere Protestant sehr richtig die Hülfsmittel der protestantischen Kirche erkannt hatte, wodurch das Volk zur neuen Kirche herangezogen und herangebildet wurde. Er sagt in der Vorrede unter anderm (Ausgabe von 1603):*) »Es ist kündig auss den Kirchen historien vnd heiligen Vättern, das vor alters die Ketzer vnter andern mitteln, damit sie ihr werck vnd irrthumben fortgesetzt, auch allerley von ihnen selbst gemachte Geistliche Lieder vnd Lobsenge gebraucht, dadurch sie das gemeine volck freundlich an sich gehalten, oder sunst zu ihren Rotten gezogen haben.... Und sind dieselbigen Gesänge in gemeiner Landsprach vnter feinen lieblichen Melodeyen dergestalt zugericht gewesen, dass sie menner in Zechen bey dem Wein, auch bey ihrer arbeit, vnd die Weiber am rocken haben singen können.... Hab derwegen die Psalmen Dauids furgenommen, vnd dieselben nach ihren rechten wahren verstand, so viel mir dem nachzuforschen möglich gewesen, in allerley Teutsche Reimen bracht, hab auff ein jedes genus Carminus oder art reimen besondere Melodeyen zugerichtet vnd verordnet. Darunter auch etliche, fast die besten vnd lieblichste Melodeyen auss dem Marotischen oder Caluinischen Psalter gebraucht worden. Im massen vor alters der H. Ephraim in des obgedachten Ketzers Harmonii Liebliche Melodeyen behalten, vnd andern, reinen Catholischen Text vnter denselben den Catholischen in Syria zu singen verordnet.«

Die Psalmen müssen mit grossem Beifall aufgenommen worden sein, denn nicht nur die uns bekannten drei Auflagen binnen 48 Jahren sprechen dafür, sondern die bedeutendsten Musiker damaliger Zeit beeiferten sich, die Melodien in mehrstimmiger Bearbeitung zu veröffentlichen.

*) Die Ausgabe von 1630 hat dieselbe Vorrede, die von 1582 habe ich nicht in der Hand gehabt.

Die früheste mir bekannte Bearbeitung erschien schon sechs Jahre später unter dem Titel: »Teutsche Psalmen: Geistliche Psalmen mit dreyen stimmen, welche nit allein lieblich zu singen, sondern auch auff aller hand art Instrumenten zu gebrauchen. Durch Orlandus de Lassus etc. vnd seinen Sohn Rudolphum nawlich componirt vnd in Truck verfertiget. München 1588, Adam Berg. in 4. 50 Psalmen, je 25 von Orlandus und Rudolphus.*) [Bibliothek München. In moderner Partitur herausgegeben von Frz. Commer, *Musica sacra* Tom. X in Fol. Berlin bei Trautwein.] Ein Jahr darauf gab Cunrad Hagius alle 150 Melodien in vierstimmiger Bearbeitung »für die gemeine Jugend« 1589 in Folio heraus, und 1606 erschienen dieselben in zweiter Auflage in Ursel (Mainz), ebenfalls in Folio. (Die kgl. Bibliothek zu Berlin besitzt meines Wissens eine der Ausgaben.)

(Fortsetzung folgt.)

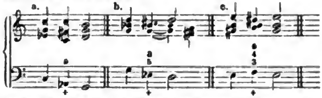
Die übermässigen Sexten-Accorde.

Eine Studie von Wilhelm Tappert.

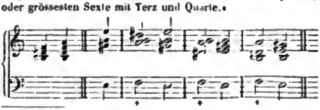
(Fortsetzung.)

So lange das Terzen-Princip als einheitlicher Gesichtspunkt noch nicht allgemeinere Geltung in unserer Harmonik erlangt hatte, so lange die Classificirung der Accorde ein rein willkürliches Spiel war; — es gab Accord-Gruppen, in denen die übermässige Secunde das Regiment führte, andern musste die übermässige Quarte als Centrum dienen etc. — so lange also das Zurückleiten aller Combinationen auf Stamm-Accorde nicht versucht und gefordert wurde, lag die Frage nach der Stellung der übermässigen Sexten-Accorde den Theoretikern weniger nah als heute.

Heinichen zählt, wie schon oben angedeutet worden ist, die drei gebräuchlichsten übermässigen Sexten-Accorde bereits 1728 auf; er rechnet sie zu den »notabelsten Sätzen der *Falsarum*«,**) und zwar gehören sie bei ihm in die erste der vier Classen »nicht-natürlicher« Accorde. Die betreffenden Noten-Beispiele füge ich hier bei:



Genauer geht der heftüngige und scharfsinnige Sorge 1745 — wenigstens in dem einen Fall — auf die Sache ein. Er construirt aus »*Trias manca* und kleiner Septime« (*h dis f* und *a*) einen Septimen-Accord und sagt: »Dieser Satz ist der wahre Ursprung der heut zu Tage sehr gebräuchlichen *Sexta superflua*, oder grössesten Sexte mit Terz und Quarte.«



*) Die Melodie liegt im Tenor.

**) Unter »*Falsa*« versteht Heinichen (sammt Etlichen seiner Nachfolger) jedes nicht natürliche Intervall, d. i. jeden verminderten oder übermässigen Zweiklang. Findet sich in einem Accord ein solches Intervall, so ist auch er eine — *Falsa*.

Digitized by Google

Damit stimmt überein, was Marpurg 1755 über denselben Accord auf gut Deutsch zu sagen weiss: »aus dem harten verminderten Dreiklang mit Septime entsteht durch die zweite Umkehrung ein Accord, der insgemein der Accord der übermässigen Sexte genannt wird.« Wie unklar es in dem Haupte Marpurg's stellenweise aussah, beweist der Umstand, dass in demselben Buche desselben Verfassers derselbe Accord aus dem Haupt-Septimen-Accorde (alterirt durch verminderte Quinte) hergeleitet wird: »wenn in einem Terz-Quart-Sexten-Accorde die Sexte übermässig ist, so nennt man ihn übermässigen Sexten-Accord.« Diese Ableitung acceptirten die spätern Theoretiker, und sie findet sich noch heute in den meisten Lehrbüchern.

Riepel (1757) kennt nur zwei übermässige Sexten-Accorde; der dritte ist ihm nichts weiter als eine Variante des ersten, nämlich so:

»Diese Variation der Terz lautet bisweilen nicht übel!« Von den beiden Auserwählten heisst es: »zu den chromatischen Accorden gehören insbesondere die übermässigen Sexten-Accorde ($_{\sharp}^{6}$ und $\frac{6}{4}{3}$); die Behandlung des zweiten wird durch folgendes Beispiel erläutert:

Die erste Form (Lage) bezeichnet Riepel als gut, die zweite geht an, die dritte ist fast gar nichts werth!

Für die dramatische Verwendung der übermässigen Sexten-Accorde in früherer Zeit mag eine gelegentliche Bemerkung Riepel's als Fingerzeig dienen: »Ich habe unlängst« — so berichtet er — »sogar eine Opern-Arie gehört mit *Tempo prestissimo*,*) wo durch diesen Accord die Worte grausamer Verräther trefflich wohl ausgedrückt waren.« (Vgl. das Mozart'sche *Crudele!*)

Marpurg, der seine Ansichten oftmals alljährlich wechselte, wie man ein Gewand an- und ablegt, lässt 1755 den übermässigen Quint-Sexten-Accord aus dem alterirt-verminderten Septimen-Accorde entstehen, 1760 jedoch aus einem eigenen, »phantastischen Septimen-Accorde.«

Vogler sucht die Heimath des übermässigen Terz-Quart-Sexten-Accords ebendaselbst, wo sie Sorge gefunden; Türk schliesst sich 1791 diesen Vorgängern an, bemerkt aber, dass Andere auch anders über die Sache denken und im kleinen Septimen-Accorde (nach heutiger Bezeichnung, z. B. *h d f a*) den Stammvater erblicken:

Ebenso erscheint ihm die Herleitung des übermässigen Quint-Sexten-Accords aus dem »phantastischen« Gebilde Marpurg's nicht als die einzig denkbare, denn er fragt: »warum nicht auch vom kleinen Moll-Septimen-Accord?«

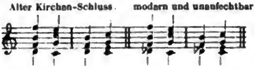
Es liegt in diesem entweder — oder ein grosser Fortschritt; die modulatorische Bedeutung der übermässigen Sexten-Accorde konnte nur durch diese Zweifelfragen gefunden und erkannt werden. Die starren Formeln, welche namentlich die Auflösung trafen, mussten erst durchbrochen werden.

G. Weber (1817) beschäftigt sich fast nur mit dem übermässigen Sexten-Accorde, als dem bessern, die andern erwähnt er nur beiläufig. Alle drei haben ihre gemeinsame Quelle in dem »weichen Septimen-Accorde« (*h d f a*), alterirt durch erhöhte Terz:

»Man lässt meist den ursprünglichen Grundton (*h*) weg!« Aus diesem Vermerk geht hervor, dass Weber wirklich und merkwürdigerweise auch den übermässigen Sexten-Accord von einem Septimen-Accorde abstammen lässt.

Dehn führt 1840 jeden einzelnen der drei übermässigen Sexten-Accorde sammt Quelle und Mündung auf:

Auffällig erschien mir die gänzlich unbegründete Behauptung: »im vierstimmigen Satz ist der übermässige Sexten-Accord (1) nicht anzubringen, weil keins seiner Intervalle eine doppelte Fortschreitung hat.« Ich vermuthe hier einen Schreibfehler oder sonstigen Irrthum, denn der gelehrte Verfasser musste ja wissen, dass die alte Kirchen-Cadenz, die Mutter des unrechtmässig zu ewiger Dreistimmigkeit verurtheilten Accords, auch vierstimmig gebraucht wurde und die Zulässigkeit einer doppelten Terz sich auf den wilden Sprössling vererbt hatte:



Fräul. Pauline Ohswaldt, Mitglied der Academie zu Paris, deren curioses Buch seiner Zeit von den Vätern des Conservatoriums heftig empfohlen und darauf hin sogar in einzelnen Lehr-Anstalten eingeführt wurde, item zwei Auflagen (!) erlebte, giebt zur Anfertigung eines übermässigen Sexten-Accords folgendes überaus heitere Recept: »Vom Dominant-Accord wird 1) der Grundton weggelassen, 2) die Quinte des Accords um einen halben Ton erniedrigt und aus dem Discant in den Bass gelegt, 3) dafür die Septime des Accords im Discant verdoppelt, die bei der Auflösung statt in die Terz in die Quinte geht; der Bass löst sich in seine nächste Consonanz, also in den Grundton auf.«

Scherz muss sein! Er würzt die ernste Arbeit, darum will ich auch noch aus dem *Nonsens* den winzigen Sinn herausholen. Das kochbuch-artige *Recipe* findet seine Erledigung in nachstehendem Beispiel:

*) Besonders hervorgehoben, weil manche Theoretiker und Praktiker einstmals der Ansicht waren, man dürfe die chromatischen Accorde nur in *Adagios* gebrauchen.

Digitized by Google

Am leichtesten hat sich Marx die Sache gemacht. Er verwirft 1858 die Benennung »übermässige Sexten-Accorde« ganz und gar und schlechtweg. Fragen wir einmal nach dem Warum? und gestatten wir uns einige Einwände.

1) »Weil man unter Sexten-Accord die erste Umkehrung eines Dreiklangs versteht.« Sehr richtig und eben deswegen als Argument nichts werth; ist *h des f* kein Dreiklang? Schon seit langer Zeit heisst er der doppelt-verminderte.

2) »In *des-h* klingt das *des* fremd, nicht das *h*!« Eine ebenso kühne als voreilige Behauptung, die man leicht umstossen könnte, wenn sie nicht wegen allgemeiner Körperschwäche von selbst fiele:

Was klingt in dem dritten Accord fremd, *des* oder *h*?

3) »Der Name passt nicht, wenn man *des* über *h* setzt!« Sehr verständig! In diesem Falle nennen aber andere Leute den Zusammenklang niemals einen übermässigen Sexten-Accord.

Bedürfte es noch eines Beweises, dass Marx gar oft sehr leichtfertig und unwissenschaftlich, weil hauptsächlich selbstgefällig über Musik schrieb (schier 30 Jahre lang!), das Gutachten über die übermässigen Sexten-Accorde würde ihn vollständig liefern, so ausreichend, dass Nichts zu wünschen übrig bliebe.

Richter nimmt in seinem Lehrbuch der Harmonie (6. Aufl. 1866) für den einfachen übermässigen Sexten-Accord einen doppelten Stammbaum an: einmal ist er die erste Umkehrung des doppelt-verminderten Dreiklangs, ausserdem »die zweite Umkehrung des durch erhöhte Terz alterirten Septimen-Accords der zweiten Stufe in Moll ohne Grundton,« d. h.

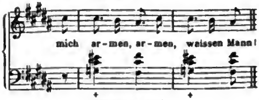
Das nennt man Umwege machen! (Vgl. Weber's Demonstrationen.) Für den übermässigen Terz-Quart-Sexten-Accord findet Richter den Urahn in dem alterirten Septimen-Accorde *h dis f a*, also in demselben Accorde, der, wenn man ihn gehörig umkehrt und seines Grundtons beraubt, auch den übermässigen Sexten-Accord giebt.

Nicht weniger umständlich verfährt Geyer in seiner Compositionslehre, Band I S. 256 ff. Das Entstehen der ersten beiden übermässigen Sexten-Accorde aus dem verminderten Dreiklange und dem Hauptseptimen-Accorde entspricht im Wesentlichen den frühern Anschauungen; dann heisst es aber weiter: »Als Fünfklang (?) nimmt er (der übermässige Sexten-Accord) endlich *as*, die ursprüngliche None des Dominant-Accords wieder auf und opfert dafür *g*, den Grundton,«

also: plötzlich steht er da, der übermässige Quint-Sexten-Accord:

Die sogenannte Mozart'sche Auflösung (direct) ist trotz der Quinten, und eben deswegen abweichend von den sonstigen Gewohnheits-Lehren, angebracht. Doch wenigstens eine Concession!

Dieselbe Compositionslehre gestattet auch dem übermässigen Quart-Sexten-Accord, z. B. *f h dis*, ein Plätzchen, wenn auch nur *en passant*, und das ist gut, denn wer kennt ihn, obwohl er gerade ebenso berechtigt ist als seine Verwandten? Schubert verwendet diesen Accord in dem siebzehnten seiner Müllerlieder, aber wem fällt's just ein?



(Schluss folgt.)

Recensionen.

Lehrhafte Schriften.

J. C. Lobe, Lehrbuch der musikalischen Composition. IV. und letzter Band. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1868. 8.

E. K. Lobe's Compositionslehre, deren erste drei Theile 1850—60 erschienen, mag einem Theil unserer Leser aus dem Gedächtniss gekommen sein, sowohl wegen anderer Arbeiten, die dasselbe Gebiet mit verschiedenem Glück behandelten, als wegen der stürmischen Zeitbewegungen, die das Kunst- und Staatsleben gemeinsam anrührten. Erinnern wir uns kürzlich des Ganges, den die Musiklehre seit Gottfr. Weber (Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst. Mainz 1817—1821) genommen hat, so erkennen wir, wie im Anschluss an die philosophischen Systeme dieses halben Jahrhunderts auch unsere Wissenschaft aus dem nackten selbstgerechten Rationalismus zu genesen Trieb fühlte, indem sie durch aufrichtige historische Kritik zur Möglichkeit neuer Systeme sich mühsam hindurchwand. Weber's Theorie zeigt den Höhepunkt des alten Rationalismus, der, obwohl durch Wissenschaft und Kirche schon damals erschüttert, sich in andern Gebieten noch eine Weile beharrlich durchsetzte, weil die geistigen Fortschritte gewöhnlich schichtenweise geschehen, nicht gleichzeitig an allen Ecken und Enden. Weber wollte von Grund aus erneuen, indem er die principlose Empirie als sein Princip rühmte (Weber I, 17, 18, 129, 215), die herkömmlichen Begriffe von Consonanz, Generalbass u. s. w. auslöschte, denn »in unserer Lehre wird von dem Unterschied der Consonanz und Dissonanz kein Gebrauch gemacht werden, da wir ohne sie eben so gut . . . . wo nicht besser . . . . lernen können, was wir mit jedem Accord . . . . anzufangen haben (I, 199 bis 202).« Es ist hiernach reine Empirie, wenn die und die Combinationen Accorde heissen . . . »unsere Aufgabe ist nur, eine solche Eintheilung zu finden, die die möglichste Consequenz unserer Regeln begünstigt« . . . . können doch aus den verschiedenen Combinationen nach mathematischer Berechnung aus sieben Grundharmonien (es sind unbesehens und unbewiesen die sieben Kirnberger'schen!) 5040—6888 gedenkbare Harmoniefolgen hervorgehen (I, 129. II, 89)! — Der Unterschied von Dur und Moll wird nur genannt, und lediglich vom Clavier abgelesen (I, 24, 213, 223). Bei solch losem Grund des Systems, welches der eingeständige Dilettant (III Vorrede) kühn genug war zu entwerfen, wäre sein doch weitwirkender Erfolg ein unerklärtes Wunder, wenn nicht einerseits die Zeitströmung ihm günstig gewesen, andererseits bessere Stücke im Buch vorkämen, die mehr positiven Inhalt hatten als jene verwegenen Griffe eines ungeschulten Denkers. Zu diesen bessern rechnen wir die Versuche, den Begriff der Tonart deutlicher zu definiren (I, 244), allgemeine Grundsätze der Modulation aufzustellen (II, 240—260), und die psychologische Wirkung der Ton-Empfängniss, das geheime Innerlich-Hören mit in Anspruch zu nehmen (II, 2, 23, 35, 203).

So ist, was mit künstlerischer Subjectivität erreichbar, durch Weber allerdings erhellt und gefördert, auch in den spätern nicht theoretischen Partien manches geistvoll Anregende gelegentlich der classischen Beispiele beigebracht. — Den wichtigsten Fortschritt auf Weber's Bahn machte A. B. Marx vermöge seiner besten Schrift, der Compositionslehre (Leipzig 1851), indem er die Melodie in den Mittelpunkt der Lehre stellte; ein äusserlich blendendes logisches Gerippe nebst philosophischem Anklang aus der romantisch absoluten Schulsprache, erwarb ihm sowohl eifrige Anhänger als erbitterte Gegner; erstere aller Freuden voll über die gerühmte neue Kunst des Machenkönnens, und trunken von dem Bewusstsein schöpferische Kräfte nach Willkür zu handhaben, während die Gegner an der Wahrheit und Schönheit der Ergebnisse zweifelten. Im Grund hängt Marx am Weber'schen System, dem Machenkönnen um jeden Preis — wobei der natürliche Grund der Kunstlehre fast verächtlich bei Seite geschoben ward, um den minder begabten Kunst-Künstlern einige Existenz in der Zukunft zu sichern. — Bescheidener und demüthiger an der Mutter Natur haftend erwiesen sich während der Marx'schen Blüthezeit wenige Lehrer, z. B. Kühmstedt († 1858), B. Widmann, Kocher. Gründlichere Heilung verirrter (selbstgerechter) Theorien ward im Stillen vorbereitet durch die Rückwendung zur historischen Kunde, worin der geistvolle Sonderling S. Dehn voran ging, H. Bellermann nachfolgte, um der Gegenwart zu nützen durch die Wiederbelebung des unvergänglich fruchtbaren Erbes der Väter, und zwar mit wohlerwogener Rücksicht auf die Stellung der Lehre zwischen Alt und Neu, indem er den Reaction-Fürchtenden die tröstliche Versicherung giebt (Contrapunkt S. X): »Keineswegs soll unsere Musik jene alte Gestalt wieder erhalten: wir sollen nur von ihr annehmen, was wir durch Studium der heutigen Musik nicht erlangen können.« Was neben diesen Hauptrichtungen der Rationalisten und Positivisten sich hin und her bewegte in abstracter oder concreter, philosophischer oder künstlerischer Tendenz, nahm nur indirect Theil an dem Geisterkampf, mehr geschoben als schiebend, mehr gemacht als machend. Wenige haben sich wie Sechter eine freie Höhe oder stilles Thal ausgesucht, um einfach nährende Kost der Lehre zu geben, unbewusst am historisch positiven Grund haftend, scheinbar in eigenwilliger Sonderung, desto mehr im Stillen wirkend und fruchtend.

Wem von diesen allen gehört Lobe an? Es würde schwer werden, ihm einen bestimmten wissenschaftlichen Standpunkt nachzuweisen: dafür hat er, was vielen weisen Meistern fehlt, die gemüthliche Lehrsamkeit eines reinen Praktikers, des Mannes vom Fach, der erlebt hat und leben lässt, eines ächten Musikanten, der sich nicht scheut, in den Bann der hochmüthigen Zukünftler zu fallen, indem er Kunde giebt vom richtigen Handwerk der Gegenwart. Achte man doch diese Gabe nicht gering, die heuer selten geworden, weil sie dem Einen nicht vornehm genug dünkt, dem Andern nur zu leicht Anlass giebt zur Trivialität. Lobe theoretisirt und schematisirt wenig, indem er offenherzig gesteht, dass, da aus mancherlei Methoden schon Meister erwachsen, die Methode ziemlich gleichgültig sei (I Vorrede S. XII); freilich hat er auch Methodisches und fliessende Folge der Lehrsätze, aber er sieht kein Evangelium darin, durch schulgerechte logische Gerippe — mehr die Recensenten zu blenden, als den Schülern zu helfen. Die meisten seiner Lehren sind blosse Thesen, gegebene Sätze aus empirischer Beobachtung und üblichem Kunstgebrauch, und jenes zwitterhafte Wanken und Schweben und polemische Rechtfertigen, was seit Weber's System die meisten Spätern befängt, ist ihm glücklich fern geblieben. Einzelne Lehrsätze, die sich fälschlich dogmatisches Ansehen erworben, z. B. die Schneider'sche Thesis: es habe der übermässige Dreiklang seinen heimathlichen Sitz auf der Terz der Mollscala, z. B. (*A*) *c e gis* (I, 46) — was historisch falsch und auch dem heutigen Gebrauch zuwider ist —, laufen zwischendurch ohne Störung des Ganzen; andere dagegen, Lobe eigenthümliche, sind wohl zu beachten, z. B. die wichtige Thesis von dem Wiederholungsprincip (I, 189, 251), welches Lobe zuerst in die Lehre eingeführt hat (1850). Dieses beruht auf dem Fundament aller tönenden Kunst, dem Rhythmus, und ist zum grossen Schaden der Theorie von den Frühern entweder ganz ausser Acht gelassen, oder mit kühlen Worten nebenbei erwähnt, als leidige Noth, die man eben ertragen müsse. Dass R. Wagner diese Grundkraft fast vergessen, mindestens nicht in ihrer Würde und Schönheit erkannt hat, rächt sich an vielen Stellen seiner Opern.

Nun wollen wir Lobe's heitern Leichtsinn keineswegs überall in Schutz nehmen, wenn wir dennoch sein Lehrbuch als wohlthätiges Gegengewicht wider öde Speculation und liederliche Leichtfertigkeit gut heissen. Eine kurze Uebersicht der frühern drei Theile wird uns überzeugen, welche Vorzüge und Mängel das Werk in sich trägt und was etwa nach gemeindeutscher Logik der Schlusstheil hätte enthalten müssen.

Der erste Theil verspricht, auf 400 Seiten von den Elementen der Harmonielehre bis zur vollständigen Instrumentalcomposition zu führen — gewiss mehr, als andere Sterbliche in so engem Raum sich zu leisten vermessen. Ungern vermissen wir im Elementartheil die vollständige Harmonielehre nebst Generalbass;*) statt dessen sind trotz alles fröhlichen und berechtigten Abwurfs veralteter Theoreme nun doch die unvernünftigen Accordtabellen, die niemand nützen und der Kunstlehre gar schädlich sind, ganz nach Weber's verkehrter Abstraction wiederum aufgewickelt. Ein anderer Mangel ist, dass die Begleitung gegebener Melodien, welche Marx in die Lehre eingeführt hat, bei Lobe fehlt — vielleicht, weil es dem Raschmachen und Frühschaffen (I S. V) zuwider ist? — im Uebrigen enthält der erste Theil grösstentheils nahrhafte Kost: vorzüglich gelungen sind die Capitel von der Melodie und Erfindung (I, 250 etc.) und die Exegesen Beethoven'scher Quartette. Der moderne Stoff wiegt vor, wie nach der Anlage des Werks zu erwarten war.

Den zweiten Theil, von der Instrumentation, finden wir reich an guter Lehre, dazu neben dem Entlehnten manchen selbständigen Fortschritt über Marx und Berlioz hinaus. — Der dritte Theil verheisst (S. VI) den ersten Versuch einer Reform der Fugenlehre. Statt der weitläufigen Lehre von *dux* und *comes* begnügt sich Lobe mit dem leichter fasslichen »Modell und Sequenz«, wodurch allerdings dem Raschschaffen Erleichterung geboten, die ganze Tiefe der alten Fugenkunst aber nicht aufgeschlossen wird. Zugeben kann man, dass dem Handwerk der Gegenwart jene Methode willkommen ist, und dass die Tendenz, welche Lobe vertritt, solche Abwendung vom Alterthum einigermaassen entschuldigt; dennoch erblicken wir in der langen Uebung der Väter ein Zeugniss des Werths jener ältern Kategorien, wie denn auch Dehn, Marx, Richter u. A. sie nicht verschmähen und fruchtbar handhaben; Lobe's Aeusserung über diese Frage (III, 467) ist hierbei wohl zu beachten.

Hätten wir nun in Lobe's Gesammtsystem einen logischen Fortschritt zu erwarten, so wäre der Gang I. Elemente, II. Künstlerische Technik, III. Cyklische Kunstwerke, der richtige gewesen. Dem letzten rechnet man alles Ueberschreitende zu, d. h. was über den einfachen Kunstkörper, z. B. des Liedes, Tanzes, Marsches — nach neuerer Ansicht auch der Sonate und Symphonie hinaus geht, denn auch letztere beide

*) Letztern hat Marx trotz Weber, der ihn zum alten Eisen warf, mit Recht wieder eingeführt.

Digitized by Google

gehören zu den einfachen, sofern sie aus sich selbst, aus dem Heimatsgrund ihrer Kunst allein zu verstehen sind — während alles Dramatische und Tendenziöse, alle weltlichen und geistlichen Gruppengestalten nicht allein aus Einer Kunst begreiflich, sondern an Mitwirkung aussermusikalischer Tendenzen gebunden sind. Man könnte daher die überschreitenden Kunstwerke auch concret-ideale nennen, wenn der Ausdruck nicht missdeutig wäre: also bleibe es bei den »(cyklisch) überschreitenden«.

Hier ist nun Lobe in weiser Selbstbeschränkung bei dem modernsten der Cyklus-Werke, der Oper, stehen geblieben, des Oratoriums u. s. w. sich enthaltend, nicht als wäre es ihm durchaus fremd, aber weil es seinem Plan und vielleicht auch seinem Genius entgegen wäre. Wir stimmen bei, eine Oratorien-Verfertigungs-Theorie für ein ästhetisches Unding zu erklären — so lange, bis ein begabter Mann der Zukunft einem so sehr zukünftigen Bedürfniss gerecht würde. Sollte aber nicht die Oper in gleichem mystischen Helldunkel stehen, sobald man ihr Wesen schulmässig darstellen will? — Sehen wir also Lobe's Opern-Lehre darauf an, was er will und was er geleistet hat.

Der Eingang, um philosophisches Beiwerk scheinbar unbekümmert, ergeht sich in Maximen, die, aus ästhetischen und psychologischen Theorien entlehnt, zwar unsystematisch aber leichtfasslich und annehmbar, daher auch einem gebildeten Künstler willkommen sein mögen insofern, als sie wirkliche Reminiscenzen aus dem praktischen Künstlerleben enthalten. Wie überhaupt Reminiscenz, Recapitulation, Genuss der Anempfindung den Grundton dieses Buchs ausmachen, so ist auch die Wirkung nicht tiefgehend, aber allenfalls zum Einüben der Praxis geeignet, wie denn des Verfassers eignes Wort bezeugt S. 18: das Buch sei ein Führer nicht für geniale Meister, sondern »für beginnende Operncomponisten, die ihre schwere Laufbahn — mit unbekannten Namen, ohne theatralische Erfahrungen — mit noch unausgebildeten dramatisch musikalischen Kräften — antreten wollen.« — Nun wir meinen, solche blöde Jungen könnten immer was Besseres thun, als gefährliche Bahnen auf bescheidenem »sicherm Pfad« einschlagen .... *Mais Monsieur, il faut vivre ... Mais monsieur, je n'en vois pas la nécessité* ... Ist der Junge (»Jünger« nennen's die Herren von der Intelligenz) ein Genie wie Offenbach — der ebenda (S. 18) als Meister des Erfolgs gerühmt wird ... nun, er kann Carrière machen gleichwie andere verlorne Söhne. Ist er aber ein Genie wie Mozart, so wird er durch manche Drangsal und niederes Erdenleid ungekränkt die Bahn zur Sonne finden ohne Opernlehrbuch und andere Recepte der unlehrbaren Kunst. Die übrigen Ingenien, so zwischen dem schwarzen und weissen Pol in der Mitte balanciren, mögen zusehen wo sie bleiben. — Dass übrigens Mozart bald anfangs (S. 2) als unerreichtes Muster hingestellt wird, ist wohl vielen aufrichtigen Künstlern ganz genehm, aber nicht allen, da eben heute die alten Fragen nach Schönheit und Charakter, Genuss und Idee, Geist und Natur auf's Neue die Gemüther erhitzen. Wir stimmen jedoch Goethe, Jahn und Lobe vollkommen bei in der Anerkennung von Mozart's dramatischer Kunst, die von Andern selten erreicht, nie übertroffen ist. — Was aber ist das Dramatische? Jedermann weiss, dass das eigentliche und vollkommene Drama nirgend möglich ist als in der Wortdichtung, weil sie allein Willensaufgaben, mit Bewusstsein durchgekämpft vermöge des logisch-erfüllenden Worts, darstellen kann; alle übrigen Künste vermögen das nicht, sondern geben nur dramatoidische — dem Drama ähnliche — Thatbilder, wie die Malerei durch Gruppenhandlungen, die ein Vor und Nach, ein Substantielles und Accidentielles in Gegensätzen steigernd abbilden; so kann auch die Tonkunst durch Höhen und Tiefen, durch Gleichfluss und Steigerung, durch Milde und Leidenschaft vom Grund zum Gipfel gehen — während beide das volle Bewusstsein der Willensthat nicht darstellen können. Demnach ist das volle Verständniss der Oper nur durch das Textbuch möglich. Dessenungeachtet aber mag eine gute Oper wohl auch ohne Text wenigstens ein Traumbild des Dramatischen vor die Seele führen; während umgekehrt ein guter Operntext ohne Musik gar ungesalzen zu klingen pflegt, daher die tonlose Tönung, welche Lobe (S. 17) zum Probirstein der guten Oper vorschlägt, schwerlich ihren Zweck erreichen wird.

Nicht übel sind nun die Betrachtungen über gute Operntexte, welche in den zwei ersten Capiteln aus guten Meistern abgenommen sind; dankenswerth auch, dass der Verfasser den Missbrauch der »Idee«, auf welche die weiland Romantiker Stein und Bein schwören, mit Goethe's Worten geisselt (S. 19): sehr beklagenswerth aber, dass auf das Gefallen des Publicums, die Illusion, den Erfolg, ja die elende Bravour und Virtuosen-Eitelkeit ein solches Gewicht gelegt wird, als wäre das ein Ziel der Lehre. Wenn hierbei sogar Franz Lorenz' neu entdeckter Wiener Kirchenstil gelobt wird (S. 35): so haben wir weiter nichts zu sagen als: Wehe uns, wehe der Kirche, wenn solche Grundsätze wie die Lorenzischen gültig werden: sie sind wenig besser als Laurencinische Harmonik. — Auch in der Declamationslehre ist manches auffällig, insofern durchgehends die prosaische Rhetorik als Regulativ der musikalischen Phrase aufgestellt wird, z. B. S. 59 über Seb. Bach's Recitative u. a., als wenn die logische und musikalische Rede einander je vollkommen decken könnten oder sollten!*) Einzelne Bemerkungen jedoch sind auch hier tröstend und zeugen von guter Erfahrung.

Die folgenden Capitel ergehen sich nun in gemüthlicher Empirie über die Theile der Oper: Recitativ, Arie, Scene, Ensemble, Chor, Ouvertüre, vorzüglich an Mozartischen Mustern praktische Exegese ausübend, dazwischen sind psychologische Betrachtungen über Heuchelei, Lüge, Plastik, Tonfarbe, Popularität in nicht zwingender Folge mehr an einzelne Glieder des Vorigen angeflochten. Weil eine principielle Rangordnung nicht beabsichtigt ist, so fahren wir fort Bemerkenswerthes im Einzelnen auszuheben. — Antike Stoffe im Ganzen verwerfen, mögen wir der Gartenlaube (siehe Lobe S. 16) hingehen lassen: eine Kunsttheorie sollte hier wenigstens bescheidener urtheilen, nachdem Idomeneo wieder belebt und in seiner Würde anerkannt ist. Freilich — »Wer Glück machen will, muss sich dem Zeitgeschmack anbequemen!« (S. 17) — ja nicht etwa, wie Mozart und Beethoven, ihn schaffen und lenken! — Wiederholungen, Refrains u. s. w. müssten doch nach Lobe's eigenen Anschauungen, die im ersten Theil so überzeugend auseinander gesetzt sind, etwas höher geachtet werden als hier IV, 89, 148 geschieht — und sollten es um so mehr, da der neudeutsche Verstandesfanatismus eben diese so linkisch bekämpft. — Den Triller nicht heroisch nennen (214) scheint wunderlich für den, der Händel's dramatische Charakteristik kennt. Ebenfalls Händel hat mehrmals blos respondirende (d. h. nicht zweistimmig harmonische) Duette,

*) Dieser prosaische Grundsatz, den auch die neudeutschen Zukünftler ähnlich ihren Mustern, den Opitzischen, Schlesiern und Hallischen Pietisten! — mit hoher Stimme betonen, widerlegt sich selbst, schon in der reinen Wortrede, wo keineswegs immer das logisch bedeutendste Wort den stärksten und höchsten Ton hat, indem auch hier eine Modulation zwischen Klangton und Geistaccent stattfindet, z. B. »Und er sprach, gehe hin und sage ihm, ich komme morgen« — hier kann je nach der Empfindung des Redenden der erste, zweite oder dritte Satz mehr heraustreten. Dass es so ist, bezeugen am besten die Schwerhörigen, welche in der Ferne stehend oft Formwörter oder Nebensätze lauter hören als Hauptsätze, — und das auch bei den bestgeschulten Rednern, die dem Scharfhörigen vollkommen verständlich sind.

Digitized by Google

welche hier (258) verworfen werden. — Sehr gut ist dagegen, nach künstlerischer Erfahrung, die Coexistenz verschiedener Person-Empfindungen, gegen welche Hegel unverständig eifert (Aesth. 3, 131), in ihr musikalisches Recht eingesetzt (S. 295, vergl. 257). — Der trefflichen Instrumentation Mozart's wird wiederholt die Ehre gegeben, die ihr gebührt (318, 339 u. s. w.): über seine Melodiebildung ist eine interessante Beobachtung des Verfassers S. 324 wohl zu beherzigen. — Vorzüglich gelungen ist die Exegese des Idomeneo-Chors (344—370), wo auch die eigentlich musikalischen Potenzen gründlicher als bisher erwogen werden, nämlich das besondere Verhältniss der melodischen Grundlagen zur harmonischen Structur, wobei wir nur die Betrachtung der grössern rhythmischen Architektur vermissen, welche freilich in Mozart's Opern fast überall die leichtfasslichste, den Italienern verwandte ist, mit wenigen Ausnahmen im Don Juan. — Uebrigens würden wir doch nicht über die »zu ofte Wiederkehr« derselben Worte *Corriamo fuggiamo* (380) aus Verstandesrücksichten, die niemand an das Tonwerk stellt ausser den schlesischen und pietistischen Aesthetikern, solche Klage erheben, weil auch diese Wiederholungen auf rhythmischen Principien beruhen, und nicht allein mit dem Maass der platten Wahrscheinlichkeit nach Ort und Zeit zu messen sind: hat doch Lobe selbst schon S. 144 das Richtige, dass künstlerische und bürgerliche Zeit nicht einerlei ist, und die Rathhausuhr auf die dramatische Kunst keinen Einfluss äussern darf. — Etwas eingänglicher, aber dem Reichthum der Sache lange nicht genügend, sind die spätern rhythmischen Ausführungen beim Zauberflötenfinale (S. 416); auch über Kürze und Länge der Tonsätze wären bei der wiederholten Erwähnung derselben interessante rhythmische Grundsätze aufzufinden: dass aber ihretwillen das unsterblich schöne Priesterduett missachtet wird (417), hat uns recht weh gethan. Und so noch manches Andere — z. B. die Ansicht, es sei des Menschen Kunstgeist (vorzugsweis) »Verschönerung des gemeinen Lebens (430)« — ferner die Näherung an das Programmatistische (443) und Anderes, was uns nicht gefällt, mögen Andere sich selbst zurecht legen; dennoch werden sie überall einen erfahrenen musikalischen Menschen gewahr werden u. a. in dem Schema oder Versuch einer Wallenstein-Ouvertüre (444—448), ganz besonders darin, dass er der krankhaften Erfindungswuth gegenüber das Populäre ernstlich in Schutz nimmt und die alberne Furcht vor trivialen oder schon dagewesenen Schlussformeln nach Gebühr geisselt (469, 470 etc.). — Neue Formen sind's nicht, die den Fortschritt der Kunst allein ausmachen, geniale Meister haben in gegebenen Rahmen trefflich Neues gesagt (vgl. 485 ff.). Recht denken, fühlen, lernen und ehrlich sein, fügen wir hinzu, sind nächst dem eingebornen Genius dasjenige, was dem Künstler noth thut — nach Goethe's Wort: »Handwerk und Wahrheitsliebe!« — dann braucht er nicht eben »sich über die Methode klar zu werden«, die etwa Mozart u. A. beim Arbeiten gebraucht haben (vgl. 78, 326).

Wenn wir nun hoffen, Lobe's Verdienste und Mängel nicht ganz unrichtig zu beurtheilen, so dürfen wir nicht unterlassen, die sonderbare Aehnlichkeit mit A. B. Marx zu notiren, dass auch Lobe's spätere Werke zusehends schwächer geworden sind — gegen den oftgerühmten geradlinigen Fortschritt künstlerischer Naturen! — Lobe's Wirksamkeit als Redacteur vom Jahr 1848 ist in gutem Andenken, andere kleinere Schriften sind nicht ohne Einfluss geblieben, weil sie überall die Gabe der Darstellung, wenn auch zuweilen mit allzu geselliger Leichtigkeit, doch gefällig und belehrend handhaben. Hiergegen steht der letzte Theil der Compositions-Lehre an Inhalt und Form erheblich tiefer als der erste. Damit mag auch der Katechismus der Musik, der gedruckt in diesem Jahr seine 10. Auflage erlebt hat, sein Urtheil in gut und bösem empfangen. Dass uns diese katechetische Manier nicht gefällt, weil sie überhaupt mehr für neugierige Dilettanten und Angst-Examinanden, als für redlich Lernende gemacht ist, brauchen wir kaum zu sagen. Dennoch merken wir: Es muss auch solche Käuze geben — die dergleichen Büchleins nöthig haben, also — *transeat cum caeteris*.

Feuilleton.

Kurze Nachrichten.

Am 4. August fand in Halle die zweite und letzte Sommersoirée der Singacademie unter Leitung des Herrn S. Bagge, der mit diesem Concert seinen Abschied nahm, und unter Mitwirkung der Frau Amalie Joachim, statt. Das Programm enthielt: *Kyrie* aus der grossen Messe von Beethoven; drei Sätze aus der Orchester-Suite in D von S. Bach; Jubilate von Händel; Cantate für Alt solo von Marcello, gesungen von Frau Joachim; Adur-Symphonie (in Partitur und Stimmen ungedruckt und zum ersten Mal) von Mozart. Das Händel'sche Jubilate (der 100. Psalm) wurde in Bearbeitung von R. Franz gegeben, worauf wir noch zurückkommen; zur Mozart'schen Symphonie hatte die Direction der Wiener »Gesellschaft der Musikfreunde« Partitur und Stimmen zu leihen die Freundlichkeit gehabt. Ein besonders dankenswerther Schmuck des Concerts war die Betheiligung der Frau Joachim, welche in Halle vordem noch nicht gesungen hatte; namentlich wirkten die Solopartien im Jubilate (Duett und Terzett) durch das entschiedene Eingreifen einer so kräftigen und immer nur im Dienst der Sache verwendeten Stimme.

Der bekannte Schriftsteller Dr. Otto Lindner in Berlin, welcher vor einem Jahr der Mitwelt in seinen besten Lebensjahren so plötzlich durch den Tod entrissen wurde, hat ein musikgeschichtliches Werk hinterlassen »Die Liedcomposition des XVIII. Jahrhunderts«. Die Wittwe beabsichtigt das Werk herauszugeben, doch erfordert es bedeutende Geldmittel wegen der vielen Musikbeilagen, sie wendet sich deshalb in einer Subscription an die Freunde ihres Mannes, in der Hoffnung, dass dieselben durch Zeichnung von Exemplaren den Druck ermöglichen werden.

Die Musikzeitungen »*Guide musicale belge*« und »*L'art musical*« (letztere Paris 1868 Nr. 33 S. 264) bringen aus der Feder Edmond Vander Straeten die interessante biographische Notiz nebst Beweisen, dass Hubert Waelrant oder Welrant nicht in Antwerpen geboren ist, wie man bisher annahm, sondern nach authentischen Nachrichten in Tongerloo, im alten Herzogthum Brabant. Herr Leon de Burbure, der verdiente Musik-Historiker, hat in den alten Einschreibe-Registern der Universität zu Löwen folgenden Passus gefunden: »Hubertus Fa Johannis Walrant de Tongerlo«. Das Register gehört in das Jahr 1529. Hiernach erklärt sich die Bezeichnung *AT*, welche sich hinter seinem Namen auf dem Titel seiner Motetten vom Jahr 1537 befindet, da Tongerloo auf lateinisch Atueticum (Atuaca Tungrorum) oder Atuaticensis heisst. Waelrant befand sich noch 1534 auf der Universität zu Löwen, ging dann nach Italien und kehrte um 1554 in sein Vaterland zurück; er liess sich in Antwerpen nieder und errichtete um 1558 in Gemeinschaft mit Jean Laet eine Notendruckerei. Hiernach ist der Artikel in F. J. Fétis' *Biographie universelle* (T. VIII, 1865 S. 391) zu corrigiren.

Herr Dr. Faisst aus Stuttgart, Director des dortigen Conservatoriums, ersucht uns um folgende Berichtigung und öffentliche Erklärung: Herr Friedrich Schmitt in München (Verfasser der grossen Gesangsschule für Deutschland) erzählt in seiner Brochüre »die Auffindung der *Voix mixte* der Sopranstimme« (München 1868, H. Gummi; s. die Recension in Nr. 30 dieser Zeitschrift S. 237—238), dass auf seine Einladung der Gesangskundigen zu einer Besprechung in München sich von auswärts nur Herr Director Faisst aus Stuttgart eingefunden habe. Diese Angabe beruht auf völliger Unwahrheit. Auf eine briefliche Anfrage des Herrn Schmitt erklärte Herr Dr. Faisst, dass weder er, noch die Gesanglehrer des unter seiner Leitung stehenden Conservatoriums in Stuttgart sich in der Lage sehen der Aufforderung Folge zu leisten, worauf Herr Schmitt in einem zweiten Brief eine briefliche Betheiligung an der Berathung wünschte, auf welche Hr. Faisst ebensowenig einging. Hr. Dr. Faisst hat München seit 2 Jahren nicht gesehen und Herrn Schmitt noch nie. — Nach dieser interessanten Enthüllung fällt natürlich jede Ideenassociation der beiden Herren in Betreff der »voix mixte« von selbst hinweg.

ANZEIGER.

[137]

Neue Musikalien

aus dem Verlag von

Breitkopf und Härtel in Leipzig.

	Thlr.	Ngr.
Bach, Joh. Seb., Clavierwerke, mit Fingersatz und Vortragszeichen zum Gebrauch im Conservatorium der Musik zu Leipzig versehen von Carl Reinecke. **Vierter Band.** Der »Clavierübung« zweiter Theil.		
Nr. 1. Italienisches Concert	—	15
- 2. Die Partita oder französische Ouverture	—	15
- 3. Vier Duette	—	12
- 4. Aria mit 30 Veränderungen (Goldberg'sche Variationen.)	1	5
Drobisch, E., 3 Impromptus für das Pianoforte. Op. 5	—	22½
Josephson, J. A., Quando corpus, für eine Solostimme, Chor und Orchester. Partitur mit beigefügtem Clavierauszuge. Op. 20	—	25
Reinecke, Carl, König Manfred. Oper in fünf Acten, Text von Friedr. Röber. Op. 93. Clavierauszug.		
Daraus einzeln:		
Nr. 3. Recitativ und Arie. (Sopran) *Hinweg nun ihr. Manfred! da sah ich hervor.*	—	17½
- 7. Lied mit Chor. (Tenor) *Weckt auf die Lust, die schlafend liegt.*	—	7½
- 11. Duettino. (Sopran, Tenor) *Mein Gatte, mein Theurer.*	—	15
- 17. Lied. (Tenor) *Was weilst du in der Lenzesnacht.*	—	7½
- 28. Recitativ und Terzett. (Sopran, Mezzosopran, Bariton) *Hinweg, die Hallen sind geschmückt. Lasset allein mich fliehen.*	—	10
- 29. Aria. (Tenor) *O Siegesruf.*	—	7½
- 33. Romanze. (Mezzosopran) *Er hat vergessen sein schönes Weib.*	—	7½
- 34. Recitativ und Cavatine. (Sopran) *Manfred, mein Gemahl. Ja, es senkt der Hoffnung Strahl.*	—	7½
Scarlatti, Domenico, Sonaten f. Clavier. Nr. 50. D moll 7½ Ngr. Nr. 51. B dur 5 Ngr. Nr. 52. B dur 7½ Ngr. Nr. 53. F dur 5 Ngr. Nr. 54. F dur 5 Ngr. Nr. 55. F moll 7½ Ngr. Nr. 56. B dur 7½ Ngr. Nr. 57. G moll 5 Ngr. Nr. 58. G dur 7½ Ngr. Nr. 59. G dur 5 Ngr. Nr. 60. H moll 5 Ngr.		
Schubert, Franz, Hommage aux belles Viennoises (Wiener Damen-Ländler) für das Pfte. zu 2 Hdn. Op. 67	—	9
—— **Grätzer Walzer,** für das Pianoforte zu 2 Hdn. Op. 91	—	9
—— **Letzte Walzer** für das Pianoforte zu 2 Hdn. Op. 127	—	15
—— **Grand Rondo** für das Pianoforte zu 4 Hdn. Op. 107	—	15
—— **Grand Duo** für das Pianoforte zu 4 Hdn. Op. 140	1	15
—— **Lieder und Gesänge.** Neue revidirte Ausgabe. Erster Band. 28 Lieder von Goethe. **Ausgabe für eine tiefere Stimme. 8° Roth cartonnirt**	1	—
—— Fünfter Band. **Schwanengesang.** Vierzehn Gesänge. Einzel-Ausgabe. Nr. 105—118 à 1½—4½ Ngr.		
Weber, C. M. v., Polacca brillante. E dur für das Pianoforte zu zwei Händen. Op. 72	—	9
Wohlfahrt, H., Kinder-Clavierschule oder musikalisches ABC- und Lesebuch für junge Pianofortespieler. Siebzehnte Auflage. Mit 203 Uebungsstücken	1	—

[138]

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Passacaglia

für Clavier oder Orgel

von

Georg Muffat.

Pr. 20 Ngr.

[139]

Verlag von

J. Rieter-Biedermann

in Leipzig und Winterthur.

Dettinger

TE DEUM

von

G. F. Händel.

Clavier-Auszug.

Uebereinstimmend mit der Ausgabe der Deutschen Händelgesellschaft.

Preis netto 18 Ngr.

[140] Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen.

F. Schubert's Pianoforte-Werke.

Neue correcte Ausgabe.

I. Zweihändig.

Op. 9.	**Originaltänze** (Walzer). 1. und 2. Heft à	6 Ngr.
Op. 15.	**Phantasie**	21 Ngr.
Op. 18.	**Walzer, Ländler u. Ecossaisen.** 1. Heft 9 Ngr. 2. Heft	6 Ngr.
Op. 33.	**Deutsche Tänze und Ecossaisen**	6 Ngr.
Op. 42.	**Erste grosse Sonate**	21 Ngr.
Op. 49.	**Galopp und Ecossaisen**	6 Ngr.
Op. 50.	**Valses sentimentales** 1. Heft 9 Ngr. 2. Heft	6 Ngr.
Op. 53.	**Zweite grosse Sonate**	24 Ngr.
Op. 67.	**Hommage aux belles Viennoises**	9 Ngr.
Op. 77.	**Valses nobles**	6 Ngr.
Op. 78.	**Phantasie**	21 Ngr.
Op. 90.	**Impromptus** 1. Heft 6 Ngr. 2. Heft	9 Ngr.
Op. 91.	**Grätzer Walzer**	9 Ngr.
Op. 94.	**Momens musicals**	15 Ngr.
Op. 120.	**Dritte grosse Sonate**	15 Ngr.
Op. 122.	**Vierte grosse Sonate**	15 Ngr.

II. Vierhändig.

Op. 10.	**Variationen** über ein französisches Lied	15 Ngr.
Op. 27.	**Grandes marches héroiques**	15 Ngr.
Op. 30.	**Erste grosse Sonate**	21 Ngr.
Op. 35.	**Variations** (Thème original)	21 Ngr.
Op. 45.	**3 Marches héroiques.** 1. und 2. Heft à	15 Ngr.
Op. 51.	**3 Marches militaires**	15 Ngr.
Op. 54.	**Divertissement à la hongroise**	27 Ngr.
Op. 55.	**Gr. Marche funèbre d'Alexandre I.**	9 Ngr.
Op. 61.	**3 Polonaisen.** 1. und 2. Heft à	12 Ngr.
Op. 63.	**Divertissement** en forme d'une marche brillante	15 Ngr.
Op. 66.	**Marche héroique au sacre de Nicolas I.**	18 Ngr.
Op. 75.	**4 Polonaisen**	9 Ngr.
Op. 82.	**Variations** sur des thèmes de Marie de Hérold. 1. Heft 18 Ngr. 2. Heft	18 Ngr.
Op. 84.	Heft 1. **Andantino varié**	9 Ngr.
Op. 84.	Heft 2. **Rondeau brillant**	18 Ngr.
Op. 103.	**Fantaisie**	21 Ngr.
Op. 107.	**Grand Rondeau**	15 Ngr.
Op. 121.	**2 Marches caractéristiques**	18 Ngr.
Op. 140.	**Grand Duo** 1 Thlr.	15 Ngr.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Arrey von Dommer.

Leipzig, 26. August 1868. **Nr. 35.** III. Jahrgang.

Inhalt: Die alten katholischen und protestantischen Psalmen-Gesänge (Fortsetzung). — Die übermässigen Sexten-Accorde (Schluss). — Recensionen (Miscellanea). — Bericht (Der Niederländische Verein zur Beförderung der Tonkunst). — Feuilleton (Kurze Nachrichten). — Anzeiger.

Die alten katholischen und protestantischen Psalmen-Gesänge.

Von Robert Eitner.

(Fortsetzung.)

Andere katholische Psalmenbücher mit neuen Melodien sind mir nicht bekannt. Eine weit reichere Literatur besitzt die protestantische Kirche. Die Vorrede Ulenberg's giebt das beredteste Zeugniss der in dieser Hinsicht thätigen Reformatoren. Die ersten Psalmenbearbeitungen von Clemens Marot in Paris und Willem van Zuylen van Nywelt, Herr van Berg-Ambacht in Antwerpen, welche um 1540 erschienen, sind jedoch noch nicht streng zu den reformirten Psalmenbearbeitungen zu rechnen. Als Clemens Marot das erste Buch seiner Psalmen herausgab, stand er an dem streng katholischen französischen Hof noch in hohem Ansehen,*) erst nach der Zeit spürte man reformatorische Gelüste in denselben, und die Verehrung verwandelte sich in Hass, so dass er nach Genf gehen musste. Dort gab er im Verein mit Theodor de Bèze 1543 zum erstenmal alle 150 Psalmen mit ihren Melodien heraus, und ist die Spaltung wohl erst zwischen die Jahre 1540 bis 1543 zu setzen; trotzdem kann man die Clemens Marot'sche und die Willem van Zuylen'sche als protestantische Psalmenbearbeitungen betrachten. Die letztere erschien 1540 unter folgendem Titel:

> Souter Liedekens Ghemaect ter eeren Gods, op alle die Psalmen van Dauid: tot stichtinghe, ende een gheestelycke vermakinghe van allen Christen menschen. Thantwerpen 1540 Symon Cock in kl. 8.

Sie enthält 150 Psalmen mit Melodien und einige Lieder als Anhang. Dieser Anhang wechselt bei den verschiedenen Ausgaben, welche merkwürdiger Weise alle das gleiche Jahr und den 12. Juni tragen. (Die königl. Bibl. in Berlin besitzt vier verschiedene Exemplare.)

Man hat bisher den Bearbeiter derselben, Willem van Zuylen van Nywelt, nur traditionell als den Verfasser genannt; das eine Exemplar der kgl. Bibliothek zu Berlin trägt aber von einer gleichzeitigen Hand auf dem Vorblatt folgende Notiz: »Diese Souter Liedekens sind vergadert und zusammengestelt durch Willem van Zuylen van Nywelt, Herr van Berg-Ambacht.« Ich glaube, dass dies jeden Zweifel hebt. Die Melodien sind weltlichen Liedern entnommen, und damit man jedes Zweifels darüber enthoben ist, sind die ursprünglichen Textanfänge darüber geschrieben. So geht z. B. der 31. Psalm nach der Weise: »Een liet eerbaer, van die liefste wil ick beghinnen«; der 52. Psalm nach der Weise: »Ick heb een wyf ghetrout, God weet oft mi berout«. Auch fremde Lieder sind benutzt worden, der Psalm 103 geht nach der Weise: »Languier luy faulte.

Es giebt immer noch Zweifler, welche nicht begreifen können, wie man auf eine weltliche Melodie ein geistliches Lied singen konnte, und halten es für eine Entheiligung der Kirche, eine solche Behauptung auszusprechen. Der Irrthum beruht aber nur darin, dass sie so sehr wenig mit der alten Musik bekannt sind, und unsere jetzigen weltlichen Lieder, mit ihren heitern, leichten Melodien, den alten Liedern gegenüber stellen; dies ist aber eine ganz falsche Annahme. Bis zum Anfang des XVIII. Jahrhunderts unterscheidet sich die weltliche Musik von der geistlichen nur durch den Text. Man nehme z. B. das Lied von Jacob Regnart von 1580 aus seinen »newe kurtzweilige Teutsche Lieder mit 5 Stimmen« »Ein kurtzer Mann hiess Henselein«, welches wir uns etwa in der August Schäfer'schen Manier componirt denken würden, Jacob Regnart dagegen bleibt so ernst und würdig, als wenn er einen Kirchengesang schriebe. C. F. Becker giebt in seiner Hausmusik einige Tänze aus dem XVI. Jahrhundert, sie schreiten so ernst und würdig daher, dass man ihnen getrost einen kirchlichen Charakter beilegen kann. Carl von Winterfeld zieht im 1. Band seines evangelischen Kirchengesanges (S. 239) eine grosse Anzahl Beispiele herbei, um die Entstehung der Marot'schen Psalmen-Melodien nachzuweisen; hätten ihm die niederländischen Psalmenbücher von 1540 vorgelegen, so hätte er einen

*) Winterfeld giebt am oben citirten Ort sehr Ausführliches darüber.

Digitized by Google

weit schlagenderen Beweis für seine Behauptung zur Hand gehabt, dass nämlich die Melodien weltlichen Ursprungs sind.

Merkwürdig ist es übrigens, dass Jacob Clemens non papa diese niederländischen Psalmen-Melodien 1556 und 1557 zu drei Stimmen bearbeitet herausgab. Man hielt Clemens bisher für einen strenggläubigen Katholiken. Ich kann es mir nur dadurch erklären, dass die Spaltungen in der Kirche zu der Zeit noch nicht den Umfang erreicht hatten, dass man sie selbst bis auf die Gesänge ausdehnte. Die Bearbeitungen erschienen in vier Büchern und gehören einer grössern Sammlung an, von denen sie das 4., 5., 6. und 7. Buch bilden. Sie tragen, mit Veränderung der jedesmaligen Bücher- und Psalmenzahl, den Titel:

»Het vierde musyck boexken mit dry Parthien, waerinne begrepen syn die ierste XLI Psalmen von David, gecomponeert by Jacobus Clemens non Papa, den Tenor altyt houdende die voise van gemeyne bekende liedekens seer lustich om singen ter eeren Gods. Tantwerpen by Tielmann Susato. 1556.« Das 5. Buch enthält 43 Psalmen, das sechste 40 und das siebente, welches 1557 erschien, 29 Psalmen. Die drei überschüssigen Nummern kommen auf den oben erwähnten Anhang.*) (Ein Exemplar besitzt die kgl. Bibliothek zu Berlin. Professor Franz Commer hat sie alle in den XI. Band seiner *Collectio operum musicorum Batavorum*, Berlin bei Trautwein, aufgenommen.)

Die Marot'sche Bearbeitung, an welcher wie gesagt sich auch Theodor de Bèze in Genf betheiligte, erschien zuerst 1543 daselbst. Ich kenne erst eine Ausgabe von 1562 und 1567, doch tragen sie beide die Vorrede von 1543, so dass man annehmen kann, dass das ganze Buch nur ein Abdruck der frühern Ausgabe ist. Der Titel der Ausgabe von 1562 lautet: »*Les Pseaumes mis en rime françoise, Par Clement Marot, et Theodor de Beze. A Lion 1562 par Jan de Tournes povr Antoine Vincent*«, in kl. 8. Die Vorrede ist gezeichnet »*De Geneue, ce 10. de Juni 1543. Theodor de Beze*. (Königliche Bibliothek zu Berlin.) Die andere erwähnte Ausgabe trägt einen ähnlichen Titel: *Les CL Pseaumes de David, Mis en rime Françoise, par Clement Marot, et Theodore de Beze. Auec la prose en marge etc. par M. Augustin Marlorat. Paris 1567 par Pierre Haultin.* in kl. 8. (Bibl. Berlin.) Die Vorrede ist gezeichnet wie das Vorhergehende. Beide Bücher sind in den Melodien genau übereinstimmend mit den bekannten von Cl. Goudimel benutzten und denen, welche jetzt noch in den Niederlanden und in Frankreich gesungen werden. Ueber ihre Entstehung wissen wir nichts, als dass man muthmaasst, dass sie bekannten weltlichen Melodien entlehnt sind.**) Beze sagt am Ende der Vorrede zu seinen Psalmen (1543): Was die Tonweisen betrifft, so hat es das Beste geschienen, sie so zu behandeln, wie geschehen ist, damit sie dem Gegenstand Nachdruck verleihen und Majestät, und geeignet sind, selbst in der Kirche gesungen zu werden. Der Sinn dieser Worte lässt sich nur so deuten, dass er die im Volksmund lebenden Melodien benutzt hat, und sie vielleicht nur so weit veränderte, oder von einem Musiker verändern liess, dass sie völlig würdig waren in der Kirche gesungen zu werden. Wie sehr die Melodien aber dem Bedürfniss des Volks entsprachen, geht daraus hervor, dass die ersten niederländischen Melodien vernachlässigt und die Marot'schen dafür eingeführt wurden, denn schon 1557 gab Peter Dathen seine Bearbeitung der Psalmen mit den französischen Melodien heraus. Der Titel lautet: De Psalmen Davids. Wt den Fransoyschen Dichte in Nederlantschen ouergheset, Door Petrum Dathenum etc. Van nieus ouerghesien ende gecorrigeert. Tot Rowaen 1557 by Abel Clemence, in kl. 8. (Bibl. Berlin.) Eine frühere Ausgabe ist mir nicht bekannt,*) doch genügen die vorliegenden Ausgaben vollkommen, um dadurch zu beweisen, dass nicht Claudin Goudimel die Melodien erfunden, sondern nur die schon vorhandenen Melodien mehrstimmig bearbeitet hat, dass also von einem spätern Entlehnen der Melodien aus den Goudimel'schen vierstimmigen Gesängen gar keine Rede sein kann und noch weniger davon, dass man sich der bequemern Stimmenlage halber eine andere als die melodieführende herausgesucht habe. Goudimel gab seine 150 Psalmen im Jahr 1565 zu Genf, bei den Erben François Jaqui heraus,**) also 8 Jahre später als die oben erwähnten Dathen'schen und 3 Jahre später als die Marot'schen von 1562, ungerechnet die ersten mir unbekannten Ausgaben. Leider war es mir noch nicht möglich, die in München liegenden vierstimmigen Bearbeitungen von Loys Bourgeois (*Pseaulmes cinquante de David etc. à 4 parties.* Lyon 1547) zu prüfen. Sollten dieselben mit den Marot'schen Melodien übereinstimmen, so würden sie noch einen Beweis mehr gegen die Annahme sein, dass Goudimel die Melodien erfunden habe.***) Ich muss hier auch noch einmal der Ulenberg'schen Vorrede gedenken, welche ganz besonders sagt, dass er (Ulenberg) »auch etliche, fast die besten und lieblichsten Melodeyen auss dem Marotischen oder Calvinischen Psalter« genommen habe. Herr Fétis sagt in seiner *Biographie universelle*, bei dem Artikel Guillaume Franc (Bd. III), dass Franc 1545 zu Strasburg 50 Psalmen mit Melodien herausgegeben haben soll, und diese Melodien jene sein sollen, welche Bourgeois, Goudimel und Claude Lejeune bearbeitet haben. Da die Psalmen

---

*) Neun Psalmen sind nicht von Clemens non papa, sondern von dem Drucker Tilmann Susato bearbeitet.

**) Siehe Winterfeld a. a. O.

*) Die Vorrede ist gezeichnet: Tot Franckenthal den 23. Martij 1567. Entweder ist die eine oder die andere Jahreszahl ein Druckfehler. Da es aber noch eine Ausgabe von 1567 mit etwas verändertem Titel giebt, welche auch unter der Vorrede dasselbe Datum trägt, so möchte ich die Jahreszahl 1557 für die richtigere halten.

**) Der Titel lautet: *Les Pseaumes mis en rime francoise, par Clement Marot et Theodore de Beze. Mis en musique quatre parties par Claude Goudimel. s. l. Par les heritiers de Francois Jaqui 1565.* in kl. 8. 150 Psalmen und 8 Gesänge. (Bibl. Berlin; Bibl. des Grossherzogs von Mecklenburg-Schwerin.)

***) Herr Julius Meier, kgl. Bibliothekar in München, hat vielleicht die Güte eine kleine Notiz darüber in diesen Blättern zu veröffentlichen.

Digitized by Google

des G. Franc sich bisher noch nirgends wieder aufgefunden haben, so muss die Frage immer noch so weit als eine offene betrachtet werden, als man noch nicht weiss, in welchem Buch die französischen Melodien zuerst auftreten.

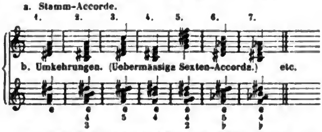
(Schluss folgt.)

Die übermässigen Sexten-Accorde.

Eine Studie von Wilhelm Tappert.

(Schluss.)

Ueberblicken wir die Lehrsätze der Theoretiker, die Versuche, den übermässigen Sexten-Accorden ihre Stellung im Ton-Systeme anzuweisen, so imponirt uns vielleicht die Mannigfaltigkeit, schmerzlich vermissen wir aber die Einheit, und ich muss auch hier den alterirten Accorden nachdrücklich das Wort reden, wie ich es bereits anderweitig gethan,*) weil ihre Annahme allein uns die Möglichkeit bietet, die übermässigen Sexten-Accorde sämmtlich auf eine leichte und natürliche Art mit Stamm-Accorden in organische Verbindung zu bringen. Folgende übersichtliche Zusammenstellung mag das unwiderleglich — wie ich glaube — darthun:

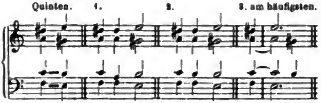


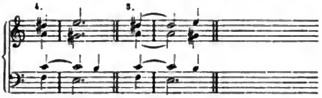
Wie steht es nun mit der Behandlung dieser Accorde, insofern sie dissonirende sind? Die stricte Forderung einer jedesmaligen Vorbereitung hat man im Laufe der Zeit überhaupt fallen lassen, es handelt sich nur noch um die Lösung, sei es eine Auflösung, sei es eine modulatorische Weiterführung, wozu die Möglichkeiten der enharmonischen Verwechslung (der übermässige Quint-Sexten-Accord klingt in unserer gleichschwebenden Temperatur genau wie der Haupt-Septimen-Accord) Thür und Thor öffnen. Ich will mich nur mit den »Auflösungen« befassen. Was bezüglich des Sexten-, Quart-Sexten- und Terz-Quart-Sexten-Accords zu sagen ist, findet schnelle Erledigung:

Doch schon beim Quint-Sexten-Accorde gerathen wir rettungslos den Quintenjägern in's Garn, obwohl das ganze Quinten-Verbot in diesem und fast in jedem andern Falle ein völlig überflüssiges ist, nämlich überall da, wo irgend welche vorhandene Einheit ihm die Berechtigung raubt.

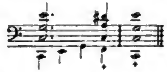
Mozart hat mehr als einmal den übermässigen Quint-Sexten-Accord direct aufgelöst und also — Quinten gemacht; er hat das so oft gethan, dass man von »Mozart'schen Quinten« reden darf. Ein Beispiel bot bekanntlich unserm Marx Gelegenheit, einen der mit Recht berühmten**) Ritte in's romantische Land zu machen, wo Alles sehr schön blau aussieht. Wir lesen wirklich: »Mozart hat den sanft verschwebenden, verklärenden Klang dieser Quintenfolge tief empfunden, als er damals selbst der zärtliche Bräutigam seiner Constanze in Belmonte's Arie bei dem Liebesrufe: Constanze! sie zum Gesange erweckte!« Die Mozart-Quinten finden sich zweimal in der citirten Oper, zuerst in der Einleitung zu der Arie Nr. 10: »Traurigkeit ward mir zum Loose!« und dann in dem Quartett Nr. 16 bei den Worten Belmonte's: »*un fiero dolore amaro*«. Wo steht der Ausruf: Constanze? Wo stecken die geheimen Beziehungen zwischen Quint-Sexten-Accord nebst Auflösung und Mozart's Brautstand? Wollte man mich zwingen, eine Tonmalerei (im höheren Sinne) anzunehmen, so könnte ich nur an eine beabsichtigte und mögliche Congruenz zwischen dem bittern Schmerze (*dolore amaro*) und dem übermässigen Quint-Sexten-Accorde denken. Die Auflösung unterliegt rein technischen Gesetzen und hat gewiss keinerlei ästhetische Pointen. Dieselben Quinten erscheinen auch im zweiten Finale des Don Juan. »Seid Beide ihr besessen?« frägt der vielliebende Spanier, und vielleicht sollen hier diese verpönten Fortschreitungen das »Verteufelte«, wie es im Urtexte heisst, ausdrücken. Schade, dass Marx sich nicht auch darüber ausgelassen hat! Weitere Beispiele wolle man nachlesen in dem Liede von Mozart: »*Dans un bois solitaire*« bei den Worten: »*il me blesse au coeur* —«, und im *Andante* der D dur-Symphonie (ohne Menuett).

Um den gefürchteten Quinten zu entrinnen, hat man folgende Auswege versucht und gelehrt:





Als die Theorie der sorglosen Jugend die Gefahr der directen Auflösung gezeigt und die Wege zur Rettung angedeutet hatte, glaubte sie gewiss für ewige Zeiten genug gethan zu haben, denn was konnte noch sein? Müssige Frage! In Gounod's Faust (Einleitung) findet sich eine Accordverknüpfung, die das ganze Gehäuse aus den Fugen bringt:



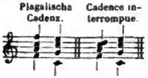
Was nun? Diese Lösung wäre vor hundert Jahren ein arges »*vitium*« gewesen, und der Rothstift der Herren Präceptores würde vernichtend darüber hergefallen sein, heute ist das anders, wir finden dergleichen nicht blos frappant, sondern sogar — hübsch. Dank Dir, Rameau! denn ihm gebührt das Verdienst, diese und manche ähnliche Fortschreitung ermöglicht zu haben. Der gelehrte Franzose gedenkt einer *Cadence interrompue*, eines Schlusses, der nichts weiter als plagalisch wäre (dem Basse nach zu urtheilen) und somit keiner Entschuldigung bedürfte, wenn nicht die »*Sixte ajoutée*« den Glauben erwecken wollte, wir hätten es mit einem Quint-Sexten-

*) W. Tappert: Musikalische Studien; Berlin, J. Guttentag, 1868. S. 145—178.

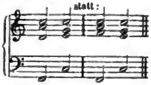
**) Ich erinnere beiläufig an die famose Interpretation der Beethoven'schen Abschieds-Sonate (Op. 81) und an die Auslegung des Allegretto's im E moll-Quartett.

Digitized by Google

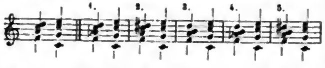
Accorde zu thun; doch ich muss durch Noten erläutern, was ich zu sagen habe:

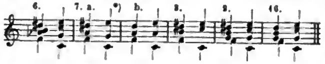


Ueber diese Cadenz, Halb-Cadenz und irreguläre Cadenz genannt, findet man in Koch's Lexikon (1802) eine nicht uninteressante Bemerkung:

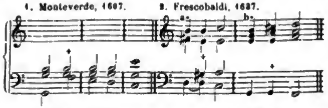


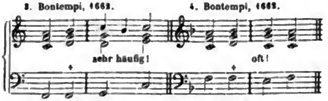
»Die Quinte, die eigentliche Dissonanz (weil anscheinend ursprüngliche Septime!) bleibt liegen und man lässt die Sexte steigen; dieses Verfahren wird das Zurückprellen genannt, weil die Sexte, nachdem sie mit der Quinte zusammengestossen, und dadurch eine Dissonanz hervorgebracht worden ist, wieder zurückweichen muss.« Aus dieser Rameau'schen *Cadence interrompue* haben sich durch Uebertragung des plagalischen Bass-Schrittes folgende Fortschreitungen entwickelt:

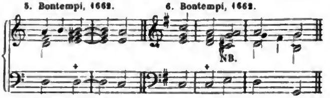


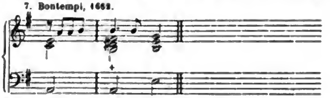


Der Schritt des Basses, welchen Rameau gestattete, war also ein äusserst fruchtbringender, er hat unserer Harmonik zu einer Reihe überraschender Wendungen verholfen. Die letzte der möglichen Consequenzen (Beisp. 10) wird unsern Theoretikern, namentlich solchen, denen musikalisches Quellen-Studium grundsätzlich zuwider ist — es soll derartige Käuze geben! — ein wenig grausig vorkommen. Ehe diese Herren nun über mich herfallen und im Schatten irgend eines Feuilleton-Striches mir mit gezückter Feder mördlich zu Leibe gehen, muss ich sie einladen zu einer kleinen Wanderung in jene entlegene Zeit, wo der Haupt-Septimen-Accord und seine Umkehrungen nur als Versuche, Neuerungen, Extravaganzen vorkommen, ich meine die ersten 50 Jahre in der Geschichte der Oper, etwa von Monteverde bis Bontempi. Der Secunden-Accord, ein wilder Schössling der mächtig treibenden Praxis, der heute gebändigt und lammfromm seine vorgezeichnete Bahn wandelt, findet sich in den Werken jener interessanten und so überaus folgenschweren Epoche in nachstehenden Fassungen:

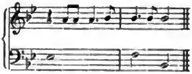








Von diesen sechs verschiedenen Fortschreitungen (2 und 5 sind identisch) lässt man noch heute Nr. 1 und 4 passiren, Nr. 6 wurde perhorrescirt, Nr. 2 sanctionirt, Nr. 3 und 7 sind — antiquirt. Am frühesten verschwand von den letzten beiden die erstere, sie fristete ihre gezählten Tage nur im alten, trocken-dürren Recitativ, wo sie als Schlussformel sich lange behauptet hat. Noch heute begegnen wir in den Werken der »Nachahmer« diesem sprichwörtlich gewordenen »Schrumm! Schrumm!« Die Possen-Componisten haben sich seiner zu komischen Zwecken bemächtigt. *Sic transit gloria!* Schon bei Monteverde (1607) lässt sich diese Stereotype im Keime nachweisen:

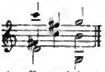


Die Hauptsache war der Bassschritt von der Quinte zur Tonica, ein Nachklang des alten *Accentus gravis*, also des in Musik gesetzten Punktum! Wie hätten unsere Vorfahren anders einen vollkommenen, gerechten Abschluss erzielen sollen? Bei Händel und Seb. Bach ist diese Wendung bekanntlich nichts weniger als selten, sie findet sich noch bei Cimarosa 1793, ausdrücklich um den grossen Scarlatti zu copiren, also bereits in parodistischer Absicht. Heutzutage wird nur Derjenige, welcher den Alten abgeguckt hat, wie man sich recitativisch räuspert u. s. w., davon Gebrauch machen.

Die letzte Variante, in welcher der Bass den plagalen Schritt macht, wird theoretisch schon bei Heinichen 1728 beleuchtet. Um die abnorme Auflösung zu begründen, erinnert er an den Austausch dissonirender Intervalle, z. B.

---

*) Die Gerechtigkeit fordert, dass ich hier nicht vergesse, wie schon G. Weber 1824 beiläufig diese Auflösung in seinen Beispielen zur Theorie der Tonsetzkunst anführt.



und spricht dann folgerichtig auch von einer Verwechslung der consonirenden Intervalle eines Auflösungs-Accordes, wobei folgendes Beispiel zur Erklärung dient:

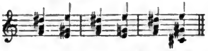
Noch 1791 vertheidigte Türk derartige Auflösungen, die man catachrestische oder elliptische nannte, eine weitschichtige Abtheilung schon damals, heute unübersehbar, denn alle unsere modulirenden Auflösungen gehören hinein.

Obwohl nun diese Behandlungsweise des Secunden-Accordes keineswegs kakophonisch klingt, auch theoretisch begründet ist und, was doch sonst stets mächtig in die Wagschaale fällt, bei den anerkannten Meistern*) des vorigen Jahrhunderts sich findet, so ist sie doch verschwunden, es war ihr nicht vergönnt, die Schwelle des gegenwärtigen zu überschreiten. Erst neuerdings hat man sie wieder versucht. Ob es ihr gelingen wird, sich zu halten?

Wer nicht ganz und gar befangen ist in überkommenen Vorstellungen, der wird mir zugeben, dass all' diese vergessenen Auflösungen nicht willkürliche Erzeugnisse sind, sondern berechtigte Erscheinungen, bedingt durch Vorangegangenes. Ihnen und vielen andern stand nur der dogmatische Satz hindernd im Wege: »ein bestimmter Ton ist jederzeit in jedem dissonirenden Accorde die alleinige Dissonanz, ein Glaubensartikel, der uns arg geschädigt hat. Die Neuzeit predigt Besseres, und die Frage: wer ist der Uebelthäter, wenn ich z. B. die Töne *f — h* mit einander erklingen lasse, kann nicht um eine Million beantwortet werden! So verhält es sich mit allen andern nicht-consonirenden Tonverbindungen. Auch die übermässigen Sexten-Accorde lassen mancherlei Auflösungen zu, selbst — und eigentlich erst recht — wenn man sie von alterirten Stamm-Accorden ableitet. Die armen »Alterirten« leiden hauptsächlich unter dem Mangel einer dritten, vierten, fünften Tonleiter, die wir dringend bedürfen; sie sind nirgends leitereigen, das ist Alles, was man ihnen nachsagen kann. Ist es ihre Schuld? So wie der verminderte Septimen-Accord ursprünglich nur ein chromatisch-veränderter Haupt-Septimen-Accord war — die weichliche Bassführung milderte (süssäuerlich) die trugschlüssige Auflösung der Dominante —, so wie der übermässige Dreiklang anfangs durch chromatische Veränderung des Dur-Accordes entstand, und doch jetzt Niemand mehr an der Selbständigkeit dieser Zusammenfügungen zweifelt, so werden auch die »Alterirten« mit der Zeit zu ihrem Rechte gelangen. Um für Das, was schliesslich zu sagen bleibt, das Verständniss anzubahnen, musste ich an die Schicksale dieser Bekannten und Anerkannten erinnern; auch sie machten ihre ersten Schritte in's Tonleben an der Hand irgend eines Stamm-Accordes, bis sie aus der Abhängigkeit zur Eigenartigkeit sich entwickelten.

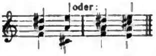
Betrachten wir einmal den übermässigen Sexten-Accord *f a dis*. Seine Heimath ist der doppelt-verminderte Dreiklang *dis f a*. In meinen »Studien« wies ich nach, dass dieser letztere nicht nothwendigerweise von *dis fis a* abzustammen brauche:

Im ersteren Falle erscheint der verminderte Dreiklang als Quelle und von ihm rührt der Impuls her, welcher den übermässigen Sexten-Accord nach E-dur drängt. Nun findet sich aber dieser verminderte Dreiklang in E-dur und E-moll auf der 7. Stufe, in Cis-moll auf der 2. Stufe, und der übermässige Sexten-Accord muss — es liegt in der Familie — sich zwanglos in diese Tonarten führen lassen:



Unter Nr. 2 erscheint der alterirte Dreiklang in Beziehung zum Moll-Dreiklange und erheischt oder gestattet eine andere Behandlung. *D f a* ist leitereigen in *C, B, F, d, a*. Erhöhe ich *d* in *dis*, so verzichte ich auf eine directe Hinüberführung nach B- und F-dur und raube mir zugleich die Möglichkeit, D-moll zu gewinnen, es bleibt nur C-dur und A-moll übrig:

Noch ist der dritte und letzte Fall zu erledigen: der doppeltverminderte Dreiklang erborgt sein Lebenslicht vom Dur-Dreiklange *d fis a*. Dieser Dur-Accord gehört folgenden Tonarten an: *D, A, G, g, fis*. Nachdem *d* in *dis* verwandelt, behalten wir nur noch eine Fortschreitungs-Möglichkeit: die nach A-dur:



Ein kleines Resumé wird nun zeigen, dass der übermässige Sexten-Accord noch etwas mehr zu leisten im Stande ist, als »zu fragen«:

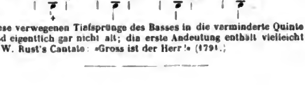
Die Einfachheit des Verfahrens überhebt mich der Mühe, jeden einzelnen der übermässigen Sexten-Accorde mit gleicher Umständlichkeit zu behandeln.

Die aus der Enharmonik erwachsenden neuen Wege betrete ich hier nicht, sie würden mich weitab führen; aber ich darf schliesslich die übermässigen Sexten-Accorde sämmtlich den Theoretikern wie den Praktikern zu Huld und Gnaden empfehlen!

---

*) Benedetto Marcello, Seb. Bach (Dmoll-Toccata); Händel (Josua Nr. 11; Messias Nr. 47); Haydn (Cmoll-Symphonie Nr. 8, Finale); Mozart (Esdur-Symphonie).

*) Die modulirenden Lösungen sind hiermit noch lange nicht erschöpft; wie viel des Ueberraschenden hat die Praxis allmälig entwickelt! Flüchtig sei hier nur an die allbekannten Verwandlungen der übermässigen Sext-Accorde in Dominant-Harmonien erinnert:



Diese verwegenen Tiefsprünge des Basses in die verminderte Quinte sind eigentlich gar nicht alt; die erste Andeutung enthält vielleicht F. W. Rust's Cantate: »Gross ist der Herr!« (1791.)

Recensionen.

(Rob. Eitner.)

Bei der Uebernahme der Redaction wurde ich unter anderem von einem kleinen Berge Musikalien beehrt, die sich mir als rückständige Recensions-Exemplare vorstellten. Trotz des wahrhaft massenhaften Andranges, denn die Kleinen wie die Grossen wollten gar kein Ende nehmen, fühlte ich, als ächter Bücherfreund, ein gewisses Wohlbehagen in den Erzeugnissen der neuesten Literatur sozusagen zu wühlen. Ich kann es nicht fassen, und halte es für die grösste Blasirtheit, wenn ein Redacteur oder angestellter Kritiker über die Masse der Production jetziger Zeit jammert und stöhnt und mit einem gewissen Widerwillen sich an das Schreibpult setzt, wo er sich doch mit ganzer Seele in andere Geistesproducte vertiefen soll: jüngeren Kräften mit Rath und Liebenswürdigkeit helfen und sie aufmuntern, und den Meistern der Gegenwart mit einer verständigen Kritik und mit anständigem Lobe zur Seite stehen soll. Der bekannte Berliner Kritiker Ernst Kossack, einer der geistreichsten und interessantesten Musik-Kritiker, war in dieser Hinsicht sehr unliebenswürdig. Wie oft habe ich gewünscht, dass sich die concertgebenden Künstler nur einmal vereinen möchten, um ihn nur eine Woche mit ihren Einladungen zu übergehen, damit er einsähe, dass er die Künstler zur Füllung seiner Spalten ebenso bedurfte, wie sie seine empfehlende Feder nicht entbehren konnten. Wer über die jetzige massenhafte Production jammert, der hat eben nie in ein Geschichtsbuch hineingesehen. Die Productionen des XVI. Jahrhunderts müssen ganz enorm gewesen sein, die Madrigalen- und Canzonetten-, die Motetten- und Messen-Werke, welche nicht in einer Nummer erschienen, sondern gleich in Bänden von 5, 20, 30, ja bis über 100 Nummern, wollen bei manchem Componisten gar kein Ende nehmen, denn immer wieder wird ein neues Werk aus Schutt und Staub hervorgezogen. Steigen wir noch weiter hinauf, so erzählt uns die Geschichte von der Alexandrinischen Bibliothek, dass sie 700,000 Bände stark gewesen ist (47 v. Chr. zerstört), eine Zahl, deren sich bis jetzt noch keine europäische Bibliothek rühmen kann, obgleich sie sich aus sämmtlichen Literaturen der Welt zusammensetzen, während jene grossartige Büchersammlung der Ptolemäer sich nur aus Griechenland und Rom her rekrutiren konnte.

Ich weiss sehr wohl, dass die Aufgabe, die ich mir hier stelle, jedem Werke, jedem Componisten gerecht zu werden, fast eine unmögliche ist; denn nichts ist schwerer, als sich in die Individualität eines Anderen so zu vertiefen, dass man sein eigenes Ich fast vergisst. Auch ist die Masse des vorliegenden Materials so enorm, dass ich mich nicht nur kurz fassen, sondern Gleichartiges summarisch besprechen muss.

Ich beginne mit Werken, welche in ihrer Art nur mit ein oder zwei Werken vertreten sind, und fasse sie unter die Benennung

Miscellanea.

Franz Wüllner, 18 Variationen für das Pianoforte über ein Thema von Seb. Bach. Op. 23. Mainz, Schott's Söhne. 27 Sgr. 15 Seiten. Achtzehn Variationen über ein Thema von 16 Takten, von denen noch vier auf die Wiederholung der ersten vier Takte kommen, ist viel gewagt, auch der viermalige Abschluss nach je vier Takten bietet dem Bearbeiter grosse Schwierigkeiten, doch Herr Wüllner beweist sich als tüchtiger Musiker und als begabter Künstler, welchem alle Mittel des Verstandes und der Erfindung zu Gebote stehen. Mit richtigem Gefühle umgeht er abwechselnd die viermaligen Schlussfälle und weiss die interessante viermalige Modulation des Themas sehr geschickt zu verwerthen. Der Contrapunkt des Componisten ist in den vierstimmig gehaltenen Variationen fliessend und wohlklingend, während die Fuge (Nr. 18) an modernen Schwächen leidet, hingegen das *Molto moderato* (S. 14) wieder den ächten zartfühlenden, schwärmerischen Künstler zeigt. Trotzdem die Variationen auf der Höhe der modernen Technik stehen (Schumannisch), so halten sie sich doch fern von halsbrechenden Künsteleien, und jeder Clavierspieler kann sich schon beim ersten Durchspielen ganz dem geistigen Genusse hingeben.

Ein anderes Variationenheft bietet wenig Erfreuliches dar: weder Erfindung noch gediegene Kenntnisse, weder Studium noch Selbsterkenntniss leuchtet daraus hervor. Eine grosse, übergrosse Anzahl von Componisten der Jetztzeit lassen sich hier mit einem Zuge charakterisiren. In solchen Werken spiegelt sich der wohlgefällige Zeitcomponist ab, welcher in's Blaue hineinschreibt, welcher nicht sieht, was um ihn vorgeht, welcher jede Stunde, wo er nicht schreibt, glaubt, dass die Welt um ein Meisterwerk ärmer geworden ist, welcher die Meister der Gegenwart grundsätzlich verachtet, da sie beim Publicum Anerkennung finden, auf die er vergeblich wartet, welcher sich nie in ein solches modernes Meisterwerk vertieft, sondern nur die herabwürdigendsten Ausdrücke im Munde führt. Der Componist der vorliegenden Variationen, Herr Fr. Niest, scheint noch ein junger Mann zu sein und steht wohl noch nicht ganz auf dem obigen Standpunkte musikalischer Verknöcherung, deshalb sollen unsere Worte doppelt warm an ihn gerichtet sein. — Die einzige Hülfe bleibt: das Studium der Alten, der Geschichte, der Biographie, tägliche Uebung im strengsten Contrapunkt, gewissenhafte Prüfung der eigenen Leistungen, nie etwas veröffentlichen, bis es nicht Jahre lang gelegen hat. Unter einer solchen strengen Zucht erhält die Selbsterkenntniss bald die Oberhand, und man kann sich bald ganz allein sagen, ob man zum Componisten, zum Theoretiker, zum Lehrer oder zum Virtuosen geboren ist. Der Titel des Heftes heisst:

Variationen über ein Originalthema für das Pianoforte componirt von Fr. Niest. Op. 10. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 20 Ngr. 11 Seiten.

Schon das Thema konnte nicht unglücklicher gewählt werden, sechsmal kehrt dieselbe abwärts gehende Figur wieder, und da der unverhältnissmässig lange zweite Theil (4 gegen 12) auch noch wiederholt wird, so tritt sie zehnmal auf, das macht in acht Variationen achtzigmal, und da die letzte Variation (S. 10) thatsächlich nichts weiter enthält als dies Motiv, einmal oben einmal unten, in der langweiligsten contrapunktisch sein sollenden Form, so musste der Componist, bei nur einiger Selbsterkenntniss, das Thema als völlig unbrauchbar erkennen. Ferner, das Thema steht in G-moll, der 2. Takt schliesst in G-moll, der 4. Takt ebenso und bildet zugleich den Abschluss des ersten Theiles. Der zweite Theil beginnt in B-dur, geht im 3. Takt nach G-moll zurück, schliesst im 4. Takt mit G-moll, geht im 6. Takt nach der Dominante (?!), im 8. Takt noch einmal nach der Dominante und wiederholt vom 9. bis 12. Takt den ersten Theil. Gerade so grausam ist die vierstimmige Stimmführung; abgesehen von den gemeinen Octaven vom 7. bis 8. Takte, so hört und sieht man doch überall, dass es dem Verfasser gänzlich an ernsten Studien und an der daraus entspringenden Selbsterkenntniss mangelt. Die Variationen überlasse ich jetzt der eigenen Kritik des Herr Niest.

(Fortsetzung folgt.)

Berichte.

Der Niederländische Verein zur Beförderung der Tonkunst

hielt am 23. Juni seine 39. Generalversammlung. Aus den Verhandlungen heben wir als besonders interessant hervor, dass der Vorstand ermächtigt wurde, mit der »Gesellschaft zur Beförderung der Baukunst« in Verbindung zu treten, um anzuregen zur Einsendung von Preisentwürfen für ein transportables Gebäude, das zur

Digitized by Google

Abhaltung von Musikfesten, Ausstellungen und sonstigen zahlreichen Versammlungen bestimmt sein soll und etwa 3000 Personen zu fassen vermag. Eine Commission von Bauverständigen und Tonkünstlern soll die eingehenden Entwürfe prüfen. Kommt dieser originelle und gewiss zeitgemässe Plan zur Ausführung, so erhält man damit einen wandernden Kunsttempel für ein ganzes Land, der besonders kleineren Orten zu gute kommen würde, und die umziehenden Gesangvereine würden denn vollständig den alten Israeliten gleichen, da sie wie diese nicht nur ihre Bundeslade (an Partituren und Stimmen), sondern auch ihren Tempel mit sich ziehen. Es fehlte nur noch, dass auch hier, wie unter dem alten Volke Gottes, die verschiedenen Stämme oder Provinzen ihre durch eine genau vorgeschriebene Ordnung bestimmten Theile desselben von einem Ort zum andern tragen müssten; von dieser Last wird aber hoffentlich die Eisenbahn unsere stammverwandten und in gleichem Streben uns so eng verbundenen holländischen Sangesbrüder befreien. Wir wünschen dem Plane in allem Ernste die baldigste und bestmöglichste Ausführung.

Auf die ausgeschriebene Preisfrage des Vereins: Ein alphabetisch-biographisches Verzeichniss der Tonkünstler und Schriftsteller über Tonkunst, welche bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts in dem nördlichen Theile der Niederlande (dem jetzigen Königreiche Holland) geboren sind oder gelebt haben etc., ist nur eine Einsendung erfolgt, und hat der Verfasser derselben, Herr Robert Eitner in Berlin, eine Prämie von 200 Gulden erhalten. — Als eine neue Preisfrage ist jetzt ausgeschrieben:

»Eine Monographie über den Niederländischen Organisten und Gründer der deutschen Orgelschule, J. P. Swelinck (geboren in Deventer 1540) mit beigefügter Sammlung seiner im Druck oder als Manuscript vorhandenen Compositionen. Prämie (im Verhältniss zum Quellenstudium und Beilage von Compositionen) von 100 bis 350 Gulden.«

Die Antworten sind bis zum 30. Sept. 1869 (deutlich geschrieben, und die deutschen mit lateinischen Lettern) zu senden an Dr. J. P. Heije in Amsterdam. Gar zu viele Antworten hierauf dürften bis dahin nicht einlaufen, denn der Gegenstand ist zwar interessant, aber nicht sehr dankbar. Weil Swelinck aber, wie kein anderer, die enge Verbindung zwischen der niederländischen und der deutschen (oder genauer gesagt, zwischen der nord niederländischen und der nord deutschen) Tonkunst repräsentirt, ist eine Darstellung seines Lebens und Wirkens doppelt wünschenswerth. Meister Jan Peter, wie seine Landsleute ihn nannten, war hochberühmt und ausserordentlich beliebt. Für Hamburg bildete er eine Reihe der tüchtigsten Organisten, so dass man ihn nur den Hamburgischen Organistenmacher hiess. Er war Schüler Zarlino's und hatte einen wahrhaft bildenden Einfluss auf seine Zöglinge; sie nahmen nicht nur seine neue Fingerführung, sondern auch seine Sitten und Geberden an, die nach Mattheson's Bericht »überaus angenehm und ehrbar« waren, hielten beim Spiel den Leib wie er »ohne sonderliche Bewegung«, wodurch ein so leichtes und zierliches Ansehen erzielt wurde, als ob das schwere Orgelspielen gar keine Arbeit wäre. Seine Schüler widmeten ihm eine unbegrenzte Verehrung; nebst seiner grossen Kunst, soviel sie davon erfasst hatten, trugen sie auch sein gemaltes Bildniss mit nach Hause und gaben ihm den besten Platz in ihrer besten Kammer. Das Alles ist ungemein interessant und bedeutsam, nur, wie gesagt, für eine ausführliche Darstellung nicht sehr dankbar, weil der wichtigste Theil davon, die schulbildende Thätigkeit des Mannes, nur nach dürftigen Mittheilungen der Zeitgenossen berichtet, nicht aber eigentlich klar zur Anschauung gebracht werden kann. Wollte indess Jemand über sich nehmen, auch auf die Thätigkeit und die Compositionen seiner Schüler, namentlich der Hamburger, näher einzugehen, so würden sich gewiss sichere geschichtliche Thatsachen ergeben. Eine solche Arbeit ist weitschichtig, aber höchst verdienstlich; sie müsste so angelegt werden, dass sie mit Recht den Titel führen könnte: Johann Peter Swelinck und seine Orgelschule.

Fr. Chrysander.

Feuilleton.

Kurze Nachrichten.

Wir können unseren Lesern die Nachricht mittheilen, dass endlich nach vielen Mühen der Plan, eine Gesellschaft für Musikforschung in's Leben zu rufen, seiner Verwirklichung entgegen geht. Es haben sich zum Behufe dessen eine Anzahl musikalischer Schriftsteller, darunter die ersten Notabilitäten, Musikfreunde, die grössten Antiquar- und Musik-Handlungen Deutschlands vereinigt, in Gemeinschaft ein Monatsheft herauszugeben, welches sich ganz allein den Quellenforschungen der alten und neueren Musik widmen soll. Alle diejenigen, welche mit ihrer Anmeldung noch rückständig sind, werden ersucht dieselbe binnen 14 Tagen nach Berlin an die Buch- und Antiquar-Handlung von A. Asher & Comp. (Unter den Linden Nr. 11) zu senden. Ebenso sind alle diejenigen, welche etwa bei der persönlichen Aufforderung übergangen sein sollten oder sich für das Unternehmen interessiren, ohne gerade sich ausübend dabei zu betheiligen, freundlichst eingeladen sich demselben anzuschliessen. Der Jahresbeitrag beträgt 2 Thlr. und schliesst zugleich das Abonnement für das Monatsheft ein. In der oben genannten Buchhandlung liegt das Programm zur Einsicht aus, welches seiner Zeit gedruckt und der Oeffentlichkeit übergeben werden soll.

Oldenburg. Die letzte Concertsaison brachte in acht Concerten: 1) An Symphonien: Beethoven (C-moll, B-dur, D-dur); Mozart (Es-dur); Haydn (D-dur); Mendelssohn (A-dur); Schumann (B-dur); Reinecke (A-dur); Scholz (F-moll); Schubert (Allegro und Andante einer unvollendeten Symphonie). 2) An Ouvertüren: Beethoven (Namensfeier, Leonore Nr. 3, Egmont, Fidelio); Weber (Euryanthe und Preciosa); Gade (Hamlet); Cherubini (Faniska); Schumann (Zur Braut von Messina, Manfred); Mendelssohn (Hebriden); Spohr (Jessonda), Hiller (Concert-Ouvertüre in A-dur); Wagner (Meistersinger, Tannhäuser). 3) An Suiten: O. Grimm (für Streichorchester); Bach (in D-dur). 4) Andere Orchesterwerke: Mendelssohn (Notturno und Scherzo aus »Sommernachtstraum«); Schubert (Entre-Act aus »Rosamunde«); Gluck (Furientanz und Reigen seliger Geister); Wagner (Chor, Einzug der Gäste in die Wartburg). 5) Solosachen: Beethoven (Concert für Violine, vorgetragen von Jacobsohn aus Bremen); Romberg (Concert für Cello, vorgetragen von Ebert aus Oldenburg); Mozart (Arie aus »Cosi fan tutte«, vorgetragen von Frl. Helmsen); Meyerbeer (Schlummerarie, vorgetr. von Frl. Helmsen aus Weimar); Beethoven (Arie aus Fidelio); C. Reinecke (Cavatine aus der Oper »Manfred«); Händel (Arietta aus dem Oratorium »Susanna«, vorgetr. von Frl. Emilie Wagner aus Carlsruhe); Mendelssohn (Piano-Concert in G-moll); Chopin (Notturno in Es-dur, Polonaise in Es-dur, vorgetragen von Frl. van der Hoya); Lindpaintner (Concertstück für zwei Waldhörner, vorgetragen von den Herren Westerhausen und Fritsche von hier); J. Bott (Andante und Capriccio); Spohr (Siebentes Violinconcert, vorgetragen von J. Bott); Schumann (Pianoforteconcert); Brahms (Variationen und Fuge über ein Thema von Händel für Pianoforte, vorgetragen von Brahms). — In den Quartettsoiréen der Gebrüder Engel, der Herren Ebert und Schmidt, woran Dietrich als Pianist sich betheiligte, kamen zur Ausführung Werke von Beethoven (4), Schumann (4), Mendelssohn (1), Mozart (2), Haydn (2), Brahms (1), Cherubini (1), Scholz (1). — Der Singverein brachte: »Paradies und Peri« von Schumann; Trauerode von Bach; Lobgesang von Mendelssohn. Ausserdem fanden verschiedene Extra-Concerte statt, unter denen das Auer-Müller'sche Quartett glänzte.

Die sechste Tonkünstlerversammlung des allgemeinen deutschen Musikvereins hat vom 19. bis 22. Juli in Altenburg stattgefunden und hat an grösseren Werken von ihren Parteigenossen »Das Liebesmahl der Apostel« von Rich. Wagner, das »Requiem« und die »*Sinfonie fantastique*« von Hector Berlioz, die Männerchor-Cantate »An die Künstler« und den 13. Psalm von Franz Liszt, nebst vielen anderen alten und neuen Werken zur Aufführung gebracht. Es ist wirklich zu bedauern, dass dieser Verein mit seinen ausgezeichneten Kräften und seinen verdienstlichen Tendenzen so ganz in Parteiwühlerei aufgegangen oder überhaupt von den Gründern desselben nur in diesem Sinne in's Leben gerufen worden ist. Einem ernst strebenden Künstler kann diese dort herrschende maassinse Arroganz nimmermehr behagen, und wenn er sich wirklich über Alles hinwegsetzen kann und nur den Zweck im Auge hat: die neuen Werke kennen zu lernen, die jungen mähneschüttelnden Eleven verderben ihm jeglichen geistigen Genuss. Wir haben keineswegs den früheren vorsätzlichen Hass und die Verachtung gegen die Partei von der vorgängigen Redaction ererbt, sondern halten gleich der neudeutschen Schule Rich. Wagner für den bedeutendsten Componisten der Jetztzeit, nur im Maasshalten der künstlerischen Würdigung seiner Werke unterscheiden wir uns von ihnen. Das übermässig exaltirte Lob der sogenannten Parteigenossen und die sehr oft darunter versteckte Speculation, das ist, was uns von den Kunstgenossen trennt und jede Annäherung verhindert.

Das sechste »Mittelrheinische Musikfest« soll am 28. und den folgenden Tagen des September d. J. in Darmstadt abgehalten werden. Von grössern Werken, welche daselbst aufgeführt werden sollen, nennt man Händel's Samson, Beethoven's A dur-Symphonie und Fragmente aus Mangold's Frithjof.

Herr Capellmeister Ferdinand Hiller in Cöln ist von der philosophischen Facultät der Universität zu Bonn zum *Doctor honoris causa* ernannt worden

Digitized by Google

ANZEIGER.

[141] Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.
Durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen.

Vorzügliche Liedersammlungen

Neue wohlfeile Ausgaben.

I. **Quartformat,** elegant gebunden, mit Goldpressung.

Mendelssohn Bartholdy, F., Lieder und Gesänge mit Begleitung des Pianoforte (45 Lieder, ursprüngl. in 8 Heften Op. 19, 34, 47, 57, 71, 84, 86, 99). Preis 3 Thlr.

—— Dieselben für eine tiefere Stimme. Pr. 5 Thlr.

Schumann, Robert, Lieder-Album für die Jugend. Mit Titelblatt von L. Richter. Preis 2 Thlr.

Liederkreis. 100 vorzügliche Lieder und Gesänge berühmter Componisten für eine Stimme mit Begleitung des Pianoforte. Preis 5 Thlr.

II. **Octavformat,** roth cartonnirt.

Mendelssohn Bartholdy, F., Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Neue Ausgabe. 8. Preis 2 Thlr.

Schubert, Franz, Lieder und Gesänge für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.
- **I. Band. Dreissig Lieder** von Goethe. 1 Thlr.
- **II. Band. Die schöne Müllerin.** 20 Ngr.
- **III. Band. Die Winterreise.** 25 Ngr.
- **IV. Band. Dreissig Lieder versch. Dichter.** 1 Thlr. 10 Ngr.
- **V. Band. Schwanengesang.** 20 Ngr.

Schubert, Franz, Lieder und Gesänge für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. **Ausgabe für eine tiefere Stimme.**
- **I. Band. Dreissig Lieder** von Goethe. 1 Thlr.

AMSTERDAM: TH. J. ROOTHAAN & CIE.

Berlin: Bote & Bock; Bremen: A. F. Cranz.

Es ist diese poetisch begeisterte Dichtung eine höchst dankenswerthe Gabe, auf welche wir jeden Verehrer der BEETHOVEN'schen Muse dringend aufmerksam machen. (*Süddeutsche Musik-Zeit.*)

DR. J. P. HEIJE,
GRIEKENLANDS WORSTELSTRIJD
(Griechenlands Kampf und Erlösung.)

— **BEETHOVEN'S Ruinen von Athen.** —

Clavierauszug f 1. 50 (netto). *Stimmen* f 1. 50.

Jedenfalls passt sich die fliessend und wohlklingend, warm und lebendig geschriebene Dichtung vortrefflich der BEETHOVEN'schen Musik an. Möchten die deutschen Concert-Institute recht bald mit ihr einen Versuch machen. (*Allgem. Musik-Zeit.*)

Cöln: M. Schloss; Wien: C. A. Spina.

[142] Leipzig: Fr. HOFMEISTER.

---

[143] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Acht Albumblätter

für das Pianoforte im leichten Style
von

EMIL KRAUSE.

Op. 16.
Preis 15 Ngr.

---

[144] Demnächst erscheint in meinem Verlage:

Ein deutsches Requiem

nach Worten der heiligen Schrift
für

Soli, Chor und Orchester

(Orgel ad libitum)
componirt von

JOHANNES BRAHMS.

Op. 45.

Partitur. Clavier-Auszug. Orchesterstimmen. Chorstimmen. Orgelstimme. Clavier-Auszug zu 4 Händen vom Componisten.

Leipzig, 20. August 1868.

J. Rieter-Biedermann.

---

[145] Verlag von **F. E. C. Leuckart** in Breslau.
Soeben erschienen:

Grosses Quartett in D-moll

op. posth. von

Franz Schubert

für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet von
C. Hübschmann.
Preis nur $1\frac{1}{3}$ Thlr.

Dieses berühmteste unter den Schubert'schen Quartetten hat durch zahllose Aufführungen, besonders seitens der Gebrüder Müller und des Florentiner Quartett-Vereins einen Grad der Popularität erreicht, wie kaum ein anderes derartiges Werk. Das Erscheinen einer treuen vierhändigen Bearbeitung, welche, ohne erhebliche Schwierigkeiten zu bieten, die Reproduction des herrlichen Werkes am Clavier ermöglicht, wird daher in allen musikalischen Kreisen willkommen sein.

Gleichzeitig erschienen und seien hiermit ebenfalls angelegentlichst empfohlen:

Franz Schubert, Op. 29. **Quartett** in **A-moll** für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet von *C. Hübschmann.* Preis 1 Thlr.

Franz Schubert, Allegro und **Andante** aus der unvollendeten Symphonie in H-moll für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet von *C. Hübschmann.*
- Nr. 1. Allegro moderato. Preis 15 Sgr.
- Nr. 2. Andante con moto. Preis 12½ Sgr.

---

[146] **Aechte römische Violinsaiten**
empfiehlt **C. F. Leede** in Leipzig.

---

[147] **Die Musikalienhandlung von**
Robert Seitz in Leipzig
Petersstrasse Nr. 14
empfiehlt sich zur Besorgung von Musikalien etc. unter den billigsten Bedingungen.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Arrey von Dommer.

Leipzig, 2. September 1868. **Nr. 36.** III. Jahrgang.

Inhalt: Die alten katholischen und protestantischen Psalmen-Gesänge (Schluss). — Ueber die Wiedergabe der Secco-Recitative in Mozart's italienischen Opern. — Recensionen (Miscellanee [Fortsetzung]). — Feuilleton (Kurze Nachrichten). — Anzeiger.

Die alten katholischen und protestantischen Psalmen-Gesänge.

Von Robert Eitner.

(Schluss.)

Die Psalmenbearbeitungen von Philipp van Marnix, Ambrosius Lobwasser, der böhmischen Brüdergemeinden, ferner von Willem van Haecht, Martin Opitz (Dantzigk 1637, Bibliothek Wernigerode), Salomon van Til und andere sind alle mit den Marot'schen Melodien versehen. *) Von mehrstimmigen Bearbeitungen sind mir ausser den genannten noch folgende bekannt:

1) Andreas Spethe: *Psalmorum Davidis etc. 4 vocum. Apud Petrum Marschallum Bibliopolam Heidelberg.* 1596 in 12. (Bibliothek Wernigerode und Bibliothek Breslau). Die Melodien liegen ebenso wie bei Goudimel, meist im Tenor, nur einigemal in der Oberstimme. **) Dieselbe vierstimmige Bearbeitung habe ich in dem böhmischen Psalterium, 1618 in Folio, welches ich in Nr. 31 dieser Zeitschrift beschrieben habe, gefunden. ***)

2) Samuel Mareschall: Der ganz Psalter des kgl. Profeten Davids etc. aufs neu mit 4 Stimmen zugerichtet, also dass das Choral allgemein im Diskant, dergleichen vormalen im Truck nie aussgegangen. Basel 1606, Ludwig König. (Bibliothek Breslau.)

Man sollte doch meinen, wenn Melodien eine solche thatsächliche Anerkennung gefunden haben wie die sogenannten französischen (Marot'schen), welche fast über ganz Europa als Kirchengesänge sich verbreiteten und noch heutigen Tags gesungen werden, so müssen sie ganz vortrefflich sein und nicht nur ihren Zweck erfüllen, sondern demselben ganz innig angepasst sein. Und in der That, ich mag in den Psalmen blättern wo ich will, keinen einzigen finde ich, den ich als geradezu unsangbar bezeichnen könnte. Der eine wird dem, der andere jenem mehr zusagen, doch glaube ich nicht, dass irgend Jemand bei genauerer Kenntniss derselben das anfangs angeführte Urtheil theilen wird.

Ausser diesen französischen Melodien besitzt auch die deutsche protestantische Kirche ihre eigenen Psalmenmelodien, welche aber nie eine so stereotype Aufnahme gefunden haben wie die französischen. Die in Deutschland am meisten verbreiteten Psalmen-Melodien scheinen diejenigen gewesen zu sein, welche sich in dem »Enchiridion geistlicher gesenge vnd Psalmen« (Vorrede von Luther) und in den Strasburger Gesang- und Psalmenbücher befinden, denn sie allein habe ich auch in anderen Gesangbüchern wieder gefunden, während mir andere Melodien, z. B. die in Joh. Keuchenthal's Kirchengesängen von 1573, — in Johann Lauterbach's »*Cithara Christiana Psalmodiarum sacrarum*« (Lipsiae 1585. 8. Bibliothek Wernigerode) — in Ambrosins Metzger's »Der Psalter Davids« (Nürnberg 1630. 8. Bibliothek Wernigerode) — sonst nirgends wieder vorgekommen sind. Von dem Luther'schen Enchiridion kenne ich die Ausgabe von 1534, gedruckt zu Erfurt durch Matthes Maler, in kl. 8 (Bibliothek des Prediger Knaake in Potsdam). Sie hat aber nur sieben Psalmenmelodien aufgenommen, welche jedoch mit den Strasburger Psalmenmelodien, kleine Aenderungen abgerechnet, genau übereinstimmen. Die ersten Ausgaben des Strasburger Psalmen- und geistlichen Lieder-Buches habe ich nicht gesehen (Wackernagel verzeichnet Ausgaben von 1533 ab), ich kenne erst die schöne Ausgabe von 1569 (Bibliothek Berlin), 1576 (Bibliothek Wernigerode) und eine vielleicht noch frühere Ausgabe ohne Jahreszahl (Bibliothek Wernigerode). Durch den Vergleich dieser drei Ausgaben mit einander lässt sich der ziemlich sichere Schluss ziehen, dass die Melodien in allen Ausgaben übereinstimmen werden — so weit sie sich überhaupt gegeneinander vergleichen lassen, denn jede Ausgabe weicht in ihrer Anordnung von der anderen mehr oder weniger ab, nicht nur dass einzelne Psalmen gänzlich

*) Die italienischen, polnischen, ungerischen Bearbeitungen habe ich noch nicht vergleichen können.

**) Eine genaue Angabe, bei welchen Psalmen die Melodien in der Oberstimme liegen, hat v. Winterfeld im evangelischen Kirchengesang I, 256 verzeichnet.

***) Während des Druckes habe ich die beiden Psalmenbücher mit den Goudimel'schen vergleichen können und muss nachträglich erklären, dass die beiden obigen Werke nichts anderes sind als ein Abdruck der Goudimel'schen vierstimmigen Psalmen.

Digitized by Google

fehlen, auch die Melodien sind hier beigegeben, dort nicht. So habe ich z. B. für den 4., 6.—9. Psalm noch keine Melodie gefunden, während der 1. Psalm in allen drei Ausgaben seine Melodie hat, der 2. Psalm nur in der Ausgabe von 1576, der 3. befindet sich wieder in allen drei Ausgaben u. s. w. Dieselben Melodien habe ich bis jetzt in folgenden Gesangbüchern gefunden:

Kirchen Gesäng, Aus dem Wittenbergischen etc. Franckfurt a/M. 1569, Jo. Wolff. gr. Fol. *)

Von Folio 150 beginnen die Psalmen, nur wenige sind ohne Melodie, manche haben sogar zwei: eine neue und die Strasburger.

Cantica sacra, partim ex sacris literis desvmta etc. edita ab Francisco Elero Ulysseo. Hamburg 1588, Jac. Wolff, in 8.*)

Die Psalmen befinden sich erst im neu paginirten Anhang (I—LXXXVII) und sind ohne Ordnung aufgenommen; die Melodien sind sehr spärlich, doch stimmen sie — kleine Aenderungen abgerechnet — genau mit den Strasburgern überein. Melodien haben z. B. der 133. Psalm, der 51., 24., 103. etc.

New Catechismus Gesangbüchlein etc. durch Davidem Wolderum. Hamburg 1598, Theodosius Wolderus, in 8.*)

Hierin befinden sich nur fünf Psalmen mit Melodien, von denen der erste eine mir unbekannte und darauf die Strasburger-Melodie des ersten Psalm trägt. Von mehrstimmigen Bearbeitungen der Strasburger Melodien kenne ich zwei:

Regenspurgischer Kirchen Contrapunct etc. Mit 5 Stimmen gesetzt durch Andream Raselium. Regenspurg 1599, Barth. Gräf, in kl. 8.*)

Die Melodien liegen im *Cantus*; nur 51 Psalmen sind bearbeitet und zwar in bunter Reihe, der 12. Psalm beginnt, dann folgt der 11., 46., 67., 23., 127. etc.

Geistliche Psalmen, Hymni vnd andere Kirchengesäng, Von weiland Herrn Erasmo Widmanno, Cantore vnd Organisten, Auff die gemeine Melodeyen mit vier Stimmen simplicito gesetzt, auffs new vermehrt durch Seb. Stüxium, Cantor zu Rotenburg auff der Tauber. Rotenburg 1639, Jac. Mollyn, in 12.*)

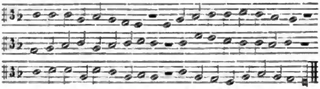
Die Melodien (Seite 260—385) liegen hier ebenfalls in der Oberstimme, und ist eine ähnliche Auswahl der Psalmen getroffen wie bei Raselius. Die Bearbeitungen sind nicht allein von den beiden auf dem Titel genannten Herausgebern, sondern auch von Balthasar Musculus, Joh. Leo Hassler, Joh. Jeppius, Jac. Gallus oder Händl und Melchior Vulpius.

Ich habe diese geringen und noch ganz im Anfang begriffenen Untersuchungen über die verschiedenen Psalmen-Melodien jetzt schon der Oeffentlichkeit übergeben, um nicht nur das Interesse für diesen Zweig der Musikliteratur zu erwecken und manches Vorurtheil von vornherein wegzuräumen, sondern auch in der Hoffnung, dass sich mir dadurch die Quellen leichter eröffnen werden. Denn es genügt nicht ein und das andere Buch in die Hand zu bekommen, sondern man muss einige der wichtigsten immerwährend zum Vergleich vor sich haben.

Unsere Jetztzeit ist gegen früher nur deshalb mit so raschem Schritt vorwärts gegangen, weil sich das Princip — die Theilung der Arbeit — in allen Fächern des praktischen und geistigen Lebens immer mehr Bahn gebrochen hat. Mit Dank werde ich jede Nachricht und jeden Artikel benutzen oder in diesen Blättern aufnehmen, welcher neue Untersuchungen über den Gegenstand bringt. Zur gegenseitigen Hülfe theile ich noch von jeder der vier besprochenen Psalmen-Melodien den ersten Psalmen mit, da ich bei meinen Untersuchungen gefunden habe, dass die erste Melodie stets maassgebend für die folgendeu ist.

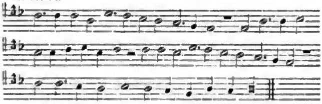
Caspar Ulenberg's Melodien (Ausgabe von 1603), katholisch.

Psalm I. Beatus vir.



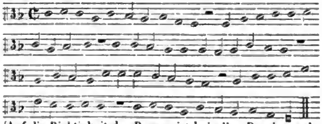
Souter-Liedekens, Antwerp. 1540.

Psalm I. Beatus vir. Na de wise: Het was een clerxken dat ghime ter scolen.



Die Marot'schen oder französischen Melodien.

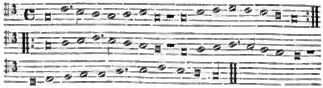
Psalm I.



(Auf die Richtigkeit der Pausen ist bei allen Drucken sehr wenig geachtet, bald stehen halbe, bald ganze Pausen, oft fehlen sie ganz.)

Strasburger Gesangbuch 1569, s. a., 1576. (In Kleinigkeiten stimmen sie nicht überein, was aber nur Druckfehler sein können.)

Psalm I.



*) Bibliothek Wernigerode.

Digitized by Google

Ueber die Wiedergabe der Secco-Recitative in Mozart's italienischen Opern.

(Dr. B. Gugler.)

Es ist als ein wesentlicher Fortschritt anzuerkennen, dass jetzt die Ueberzeugung fast überall durchgedrungen ist, man dürfe diese Recitative nicht durch das blos gesprochene Wort ersetzen. Im Don Juan wird man den Dialog kaum noch an irgend einer bedeutenderen Bühne zu hören bekommen, und auch für einige andere der hierher zählenden Opern haben wenigstens einzelne Bühnen die Recitative wieder aufgenommen. *) Gleichwohl kann die Freude über den Fortschritt noch nicht recht aufkommen; sie gilt eigentlich nur dem Siege eines Princips, wird aber sofort gedämpft durch die Beobachtung, dass die Ausführung hinter dem guten Willen zurückgeblieben ist. In der That kann ein empfindliches Ohr von der bisherigen Ausführung der Recitative nicht befriedigt werden, muss sich sogar zuweilen geradezu verletzt fühlen, selbst da, wo Sänger, Dirigent und Orchester ganz gewandt sind und sich gegenseitig schnell verstehen.

Die Schuld liegt theils in den Verdeutschungen der Recitativtexte, theils in der Beiziehung des Orchesters.

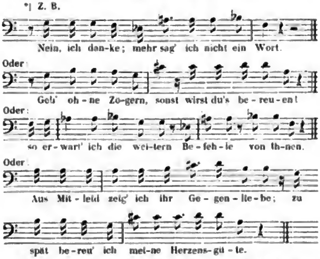
Man hatte sich früher mit der Besorgniss getragen, deutsche Sänger könnten überhaupt ein im Conversationston gehaltenes Recitativ nicht singen. Dieses Vorurtheil wird durch die Erfahrung überall, wo man es mit gebildeten Sängern zu thun hat, widerlegt, indem solche Sänger Recitativstellen, denen ein halbweg sprachgerechter Text unterliegt, leicht und glatt geben, sogar die offenbaren Sprachwidrigkeiten anderer Stellen nach Thunlichkeit zu verschleiern suchen, was freilich nie gelingen kann. Wenn man irgendwo spürt, es sei mit dem recitativischen Vortrage nicht in Ordnung, so klage man nicht sogleich über die Sänger, sondern man prüfe zuerst den Text näher! In der Regel wird sich dann zeigen, dass der Uebersetzer dem Sänger Declamationsfehler vorgeschrieben hat, über welche dieser beim besten Willen nicht hinwegkommt. Sind Verstösse gegen eine richtige Declamation schon im Tempo-Gesange störend genug, so werden sie völlig unerträglich im parlanten Recitativ-Gesange, der ja nichts Anderes ist als eben musikalische Declamation, d. h. ein Sprechen mit naturgemässer Accentuirung auf bestimmten Tönen, deren Wechsel nach Höhe und Tiefe dem Spiele der beim gewöhnlichen Sprechen wahrnehmbaren unbestimmten Töne nahe kommt. Dieses Tonspiel im Sprechen erfolgt zwar bei der italienischen Zunge in grösseren Schwingungen als bei der deutschen, weshalb dort der Recitativgesang sich dem Klange des blos gesprochenen Satzes mehr annähert als hier; allein der Unterschied ist nicht so beträchtlich, dass ein auf italienische Worte gesetztes Recitativ mit unterlegten deutschen Worten unnatürlich lauten müsste, wenn nur diese deutschen Worte dem Tonfall des Recitativs umsichtig angepasst sind. Solches Anpassen ist freilich nicht ganz leicht. Eine Schwierigkeit liegt schon darin, dass die italienische Sprache anders construirt als die deutsche, welche gar häufig den Satz mit dem Verbum, namentlich dem Hülfsverbum, schliesst, also gerade mit einem Worte, dem selten der Accent zufällt, während der italienische Satz meist das Schlusswort betont. Will der Uebersetzer diese Schwierigkeit dadurch umgehen, dass er in seinem deutschen Satze zu Inversionen oder sonst gekünstelten Structuren greift, so fährt er fast eben so schlimm, als wenn er ein tonloses Schlusswort gebraucht, denn der Text eines Secco-Recitativs soll durchaus ungesucht und ungezwungen fliessen. Andere Schwierigkeiten bereiten vielsilbige Wörter, besonders zusammengesetzte Substantiva, welche im Gesange überhaupt schwer unterzubringen sind, im Recitative beinahe gar nicht. Aber wenn auch diese nächstliegenden Hindernisse glücklich umschifft sind, bleiben noch genug grössere und kleinere Klippen zurück, welche sich nur vermeiden lassen, wenn der nöthigen Sprachgewandtheit ein von Natur feinhöriges Ohr zur Seite steht. Die Recitative zum Don Juan, welche von Berlin aus an die meisten deutschen Bühnen gelangt sind, lassen sich an vielen Stellen so, wie sie geschrieben sind, gar nicht singen, *) und auch im Uebrigen sind der völlig befriedigenden Stellen nur sehr wenige.

Sehr bedauerlich ist, dass bei der Wiedereinführung der Recitative Orchesterbegleitung zugefügt wurde. Diese ist zwar immer noch besser als das selten rein klingende Accompagnement durch Violoncellaccorde mit Contrabass, bleibt aber doch ein grosser Uebelstand. Ein für blosse Clavierbegleitung gedachtes und demgemäss geformtes Recitativ verträgt nicht den grossen Apparat des Streichorchesters; es wird schwerfällig und verliert nothwendig den leichten Fluss, der es charakterisiren soll. Von den Capelldirigenten sind mir schon die wunderlichsten Gründe gegen die Wiedereinführung des Claviers in das Theaterorchester angeführt worden: unser Publicum ertrage das nicht mehr; die alten Componisten würden selber das Orchester benutzt haben, wenn ihnen so gelehrige Musiker wie die heutigen zu Gebote gestanden hätten; auch sei im Orchester gar kein Raum (!! als ob nicht die neben dem Mozart'schen Orchester heutzutage verwendeten Instrumente: das Schlagwerk, die Harfe etc. viel mehr Raum in Anspruch nähmen als das bescheidene Clavier!). Der letztere Einwand hätte nur dann einen Sinn, wenn er dahin umgeformt würde: es sei schwierig, dem Clavier eine passende Stelle zu geben, von welcher aus der Pianist den Sänger sehen und von ihm gesehen werden kann, so dass die vermittelnde Mitwirkung des Capellmeisters entbehrlich wäre. Allein auch dafür gäbe es praktischen Rath. Das Beste wäre freilich, wenn unter dem Dirigirpult ein kleines, etwa 3—3½ Octaven umfassendes Clavier angebracht wäre, so dass der Dirigent selbst die Begleitung der Recitative übernehmen könnte. In der That sind solche kleine Claviere an den Directionssitzen mehrerer deutschen Bühnen schon vorhanden, werden aber nicht gebraucht. **)

---

*) Es versteht sich, dass zunächst nur deutsche Bühnen mit deutschen Sängern gemeint sind. Wo man die Opern italienisch gab, haben die Recitative nie gefehlt.

*) Z. B.



**) In zwei mir bekannten Fällen haben allerdings diese Claviere ziemlich schwachen Ton. Will man stärkeren Ton (der übrigens zu Recitativbegleitung gar nicht nöthig), so wissen unsere heutigen Clavierbauer auch bei mässigen Dimensionen dafür zu sorgen.

Digitized by Google

Der Widerwille gegen das Clavier wird sich wohl in den meisten Fällen auf die Besorgniss zurückführen lassen, altmodisch zu erscheinen. Ein Capelldirector aber, welcher wahre Achtung vor einem Mozart'schen Werke hat, sollte solche Besorgniss nicht aufkommen lassen, vielmehr dem urtheilsfähigen Theile des Publicums vertrauen und sich um urtheilsloses Gerede nicht kümmern. Auf den musikalischen Werth der Secco-Recitative könnte nur ein Pedant besonderes Gewicht legen; dagegen sollte die dramatische Bedeutung derselben unverkümmert bleiben, und dazu ist vor Allem erforderlich, dass man ihnen den steifen Mantel der Orchesterbegleitung abnimmt. Die ältere Musik kennt blos das *Recitativo secco* (das Clavier-Recitativ, in welchem die Handlung sich entwickelt und fortspinnt) und das *Recitativo accompagnato* oder *Rec. coi stromenti* (das vom Orchester — oft mit Einschluss der Blas-Instrumente — begleitete Recitativ, in welchem die Handlung bei heftig bewegten, leidenschaftlichen Momenten Halt macht; daher die zuweilen vorkommende andere Bezeichnung »*Scena*«). Dass ein ursprüngliches Secco-Recitativ durch Beigabe von Streichinstrumenten noch nicht zu einem »begleiteten« in obigem Sinne wird, kann ein Blick auf die nächstbeste »*Scena*« in einer älteren Oper zeigen. Hier spielt das Orchester die Hauptrolle; es klagt, stürmt, jubelt selbständig, und die Worte des Sängers dienen eigentlich nur zur Erläuterung der Instrumentalsprache. Die Alten hatten zu viel Respect vor ihrem Orchester, als dass sie dasselbe dazu hätten missbrauchen können, während einer längeren, behaglichen oder heiteren Conversation von Zeit zu Zeit einen kurzen Accord einzuwerfen. In Wahrheit nehmen sich diese immer wiederkehrenden kurzen Orchesterschläge sehr langweilig aus; und mögen sie auch noch so präcis fallen, so geben sie doch dem leichten Recitativ-Geplauder ein ungehöriges Relief, eine Art Wichtigkeit und Würde, die ihm gar nicht zukommen soll. Noch weit mehr tritt dieses Wichtigthun hervor, wenn man das Monotone der kurzen Schläge dadurch vermeiden will, dass man häufig gehaltene Accorde verwendet, wie es bei der Instrumentirung der schon erwähnten Berliner Recitative geschah. Muss einmal instrumentirt sein, so wird man freilich zuweilen den Accord liegen lassen; dies darf aber nur an besonders eindringlichen Stellen geschehen; an gleichgültigen Stellen wirkt der ruhende Accord wie eine Pelzdecke. Ein Mann von Geschmack, dem die Instrumentirung von Secco-Recitativen übertragen worden ist, wird den richtigen Wechsel zwischen kurzen und gehaltenen Accorden zu treffen wissen, daneben aber auch sich kaum enthalten können, hie und da eine bescheidene Instrumentalfigur einzuflechten, damit doch einige dem Orchester adäquate Färbung in das Ganze komme. Eine solche Behandlung mag noch das kleinere Uebel sein; indess entfernt sie sich vom Secco-Recitative nur um so mehr.

Mag man für die Beibehaltung der Orchesterbegleitung noch so viel Gründe aufstellen, den eigentlichen wesentlichsten Nachtheil kann Niemand in Abrede stellen, und dies ist der Effect, welcher in dem Wechsel zwischen Secco-Recitativ und »begleitetem« Recitative liegt. Man wolle doch nicht eine alte Oper mit einer Meyerbeer'schen oder gar einer Wagner'schen unter einen Hut bringen! Wenn in diesen (nach dem Princip der Pariser grossen Oper) das Orchester unausgesetzt thätig bleibt, so kann man doch wahrlich daraus nicht den sonderbaren Schluss ziehen, die Geigen dürften auch bei einer Mozart'schen Oper niemals schweigen! Für die ältere italienische Oper galt die Abwechslung zwischen wirklichem, vollem Gesange mit Orchester und recitativischem, nur vom Claviere begleiteten Halbgesange als Grundsatz. Man würde zu Mozart's Zeit das unablässige Mitlaufen der Streich-Instrumente unausstehlich gefunden haben, denn es war vom Componisten eine wohlberechnete Wirkung, das Secco-Recitativ plötzlich von einem »begleiteten« Recitative ablösen zu lassen; es war die Wirkung des Contrastes, da nicht nur an Stelle des Clavieres das Orchester einfiel, sondern auch der Sänger seinen Vortrag völlig zu ändern hatte, indem er statt eines leicht hingeworfenen *Parlando* jetzt pathetischen Vollgesang ergriff. Man betrachte z. B. im Don Juan die Stelle, wo nach dem Zweikampfe Anna mit Octavio zurückkehrt, und nach dem kurzen Secco-Recitative der Redesatz Anna's unvollendet bleibt (»*In questo loco* . . .«), weil das mit *forte* einsetzende Orchester ihn unterbricht, den Moment bezeichnend, in welchem Anna den Leichnam des Vaters erblickt; oder die andere Stelle vor Anna's F dur-Arie (»*Non mi dir*«), wo Octavio's noch im Secco-Recitativ gesprochenes Wort »*crudele!*« die Braut schmerzlich trifft und den unvermittelten Eintritt des »begleiteten« Recitativs (mit einem Dissonanz-Accord beginnend) veranlasst; oder in *Così fan tutte* den Uebergang vom *Rec. secco* zum *Rec. accomp.* vor Dorabella's Es dur-Arie (»*Smanie implacabili*«), ferner nach dem Sextett, und (ganz besonders) vor Guglielmo's Arie »*Donne mie*«; oder im Idomeneo in der Scene vor dem Quartett, wo zuletzt die Begleitung des Clavieres vom Orchester *pianissimo* abgenommen wird. In diesen und ähnlichen Beispielen geht der vom Tonsetzer beabsichtigte Effect verloren, wenn schon vor dem wirklichen Einsatz des Orchesters dem Recitative die Geigenklänge aufgedrungen worden sind.

Verwandt mit den angeführten Beispielen sind manche jener Fälle, wo der Schluss eines Secco-Recitatives übergreift in ein Gesangstück anderer Art. Zwei Beispiele aus dem Don Juan mögen verdeutlichen was hier gemeint ist. In Leporello's erster Arie (»*Madamina*«) soll der Contrabass erst im zweiten Takte einsetzen; die zu Anfange des ersten Taktes im Basse stehende Note (*D*) geht lediglich das Clavier an, welches mit dieser Note (und dem zugehörigen Accorde) die Begleitung des Secco-Recitatives schliesst.*) Wird das Recitativ vom Orchester begleitet, so vernimmt man hier ungehörigerweise ein *D* des Basses, während aus dem Orchester nur das höhere *d* der Violen gehört werden soll. Das zweite Beispiel liefert das Quartett. Aus der Zeit, in welcher Don Juan mit gesprochenem Dialoge gegeben wurde, erinnert man sich, dass vor dem ersten Einsatz der Singstimme ein vereinsamtes *B* der Bässe ertönte. Dieser ohne allen Accord seltsam lautende Basston steht freilich in der Partitur, hat aber nie in's Orchester gehört; er eröffnet nicht das Quartett, sondern er schliesst als Grundton des Clavier-Accordes das voranstehende Secco-Recitativ, mochte jedoch früher, da das Recitativ nicht gesungen wurde, allerdings der Sängerin zur Orientirung dienen. Es ist fein gedacht, wie nach dem zornigen Ausrufe: »*Ah, ti ritrovo ancor, perfido mostro?*« und nach den letzten (ohne Zweifel starken) Accordschlägen des Claviers Elvira, in veränderter Haltung sich an Anna wendend, ganz frei einsetzt und ihr »*Non*« einen halben Takt lang aushält, ehe das Streich-Orchester (*piano*, in kurzen markirenden Noten) sich ihr anschliesst.**) Lässt man nun schon das Recitativ vom Orchester begleiten, so hat man statt jenes feinen Zuges eine Plattheit geschaffen; das zweimalige Anschlagen des B dur-Accordes durch die Streich-Instrumente nimmt sich aus wie eine stockende Unbeholfenheit.

Sehr bezeichnend ist es, dass Mozart in seinen instrumentirten Recitativen nicht überall die Begleitung dem Or-

*) Sollte Jemand daran zweifeln können (obwohl die ganze Structur des Satzes auf ein imitirendes Nachkommen des Basses augenscheinlich hinweist), so liegt der Beweis dafür darin, dass Mozart in seinem Manuscript das *p* erst an den zweiten Takt des Basses schrieb. (In der gedruckten Partitur ist dieses *p* aus Missverständniss an den ersten Takt vorgeschoben.)

**) Auch hier ist in der gedruckten Partitur das *p* im Bass falsch gestellt; im Manuscript steht es am zweiten Takt, eben weil erst mit diesem die Streichbässe beginnen.

Digitized by Google

chester ununterbrochen überlässt; in vielen Fällen hat zwischenhinein blos das Clavier zu begleiten. Sogar das voll instrumentirte Recitativ im Don Juan vor Anna's sogenannter »Rache«-Arie (»*Or sai*«) enthält (zwischen dem ersten *Allegro*-Abschnitt und der *Andante*-Stelle) eine Strecke von acht Takten, zu welcher nur das Clavier die Accorde giebt.*) Eine ähnliche Strecke von zehn Takten findet sich bei *Cosi fan tutte* in dem grossen instrumentirten Recitative nach dem Sextett. Dieser Wechsel, mit welchem Mozart nur dem Vorgange der älteren Italiener folgt, beweist, wie grossen Werth die Componisten auf bestimmte Schattirung, auf Verschiedenheit der Klangfärbung bei verschiedenem Charakter der Recitativstellen (bald lebhaft erregt, bald ruhiger oder gleichgültiger) gelegt haben. Da ferner solche Stellen auch in ganz geringem Umfange (2—3 Takte) und mitten im Zuge des Recitativs vorkommen, das Clavier also stets in Bereitschaft sein musste, so liesse sich hieraus auf eine Mitwirkung des Claviers auch zu den instrumentirten Stellen schliessen, wenn dieselbe nicht schon aus der Thatsache bekannt wäre, dass ja an und mit dem Claviere dirigirt wurde.**) Diese Mitwirkung ist zuweilen eine ganz wesentliche ergänzende. Ein Beispiel wird genügen. In dem vorbin aus *Cosi fan tutte* citirten Recitative folgen auf die erwähnte orchesterlose Strecke elf von allen Streich-Instrumenten begleitete Takte; im 13. Takte kommt (wieder von allen Streichern) die bekannte, das »*flebil metro*« repräsentirende Figur:

im zwischenliegenden 12. Takte aber (in dessen erstes Viertel das Orchester noch hineinreicht) steht:

d. h. die Partitur giebt nichts als den Bass, die Singstimme Ferrando's und die mit dem Basse *unisono* laufende Stimme Guglielmo's. Ob dieser Bass von den Streichern auszuführen sei oder (wie ich glaube) nur vom Claviere, mag dahingestellt bleiben; in beiden Fällen aber ist zweifellos, dass das Clavier die Ausfüllung der Harmonie zu übernehmen habe.

In entscheidenden Kreisen herrscht (wie schon angedeutet) die ängstlichste Scheu, gegen das »moderne Bewusstsein« zu verstossen. »*Nunquam retrorsum!*« heisst die Losung, und ihr zulieb bleibt das Clavier aus dem Orchester verbannt. Nur ist leider nicht jede Neuerung ein Fortschritt; und wer die Restitution des Clavieres für einen Rückschritt hält, müsste auch (und noch weit eher) die Wiedererweckung Bach's oder das Zurückgreifen auf die ächte Form Händel'scher Oratorien nach Verwerfung Mosel'scher und anderer Verunstaltungen für perrückenhafte Alterthümelei erklären.

*) Da in den Berliner Recitativen nicht für diese Stelle gesorgt ist, scheint der Bearbeiter die betreffenden Bassnoten der Partitur auf die Streichbässe gedeutet zu haben, welche demnach 5½ Takte lang den Ton *fis* auszuhalten hätten, ohne dass ein Accord dazu angeschlagen würde. Das müsste sauber lauten! (Uebrigens wäre dies nicht das einzige Beispiel eines solchen Missverständnisses. Wenn Zeitungsberichte und Privatbriefe als verlässig gelten dürfen, hätte man in einer nordostdeutschen Provinzialhauptstadt, welche vor etwa zwei Jahren den Don Juan zum erstenmal mit den Secco-Recitativen zu hören bekam, damals diese Recitative gerade so begleiten lassen wie die Andeutungen in den Partituren geschrieben werden, also mit stets liegenbleibenden, noch dazu den Streichbässen überantworteten Basstönen ohne jeglichen Accord. Es klingt fast unglaublich. Indess könnten die von verschiedenen Seiten laut gewordenen Stossseufzer über das unaufhörliche Summen und Brummeln des einsiedlerischen Basses doch kaum aus der Luft gegriffen sein.)

**) Mozart, der in den Secco-Recitativen die Bezifferung des Basses gewöhnlich weglässt, wenn nicht gerade complicirtere Accorde gemeint sind, hat im Don Juan einmal Ziffern in einer instrumentirten Recitativstelle beigeschrieben, nämlich in dem oben citirten Recitative, 3 Takte nach dem Eintritt des *Andante* (dort, wo nach dem Es moll-Accord die enharmonische Verwechslung erfolgt). Da die Streich-Instrumente hier den ausgehaltenen Accord vollständig geben, so kann die Bezifferung (welche in der gedruckten Partitur fehlt) nur insofern Bedeutung haben, als die Basslinie zugleich die Clavierstimme vorstellte; also hatte das Clavier den betreffenden Accord neben den Streich-Instrumenten mit anzugeben. — Wurden auch am Schlusse dieses Recitativs die Accordschläge des Orchesters vom Claviere mitgemacht, so fällt ein weiteres Licht auf die den Anfang der Arie (»*Or sai*«) bildende zweifelhafte Manuscriptstelle, welche ich im Jahrgange 1866 dieser Blätter (Nr. 8, S. 61) besprochen habe. In den Kopf der ersten Bassnote (*D*) ist nämlich von Mozart eine Pause eingeschrieben, so dass es unentschieden scheinen konnte, ob Note oder Pause gelten soll. Nach meiner (dort begründeten) Ueberzeugung passt für die Streichbässe einzig die Pause, und dafür spricht auch, dass das *p* am Basse im Manuscripte wieder später (an der Triole, nicht wie im Druck, am ersten Viertel) steht. Schrieb Mozart (wie es den Anschein hat) die Note zuerst und nur für den Pianisten, so wäre die nachträglich beigefügte Pause eine ausdrückliche Warnung vor dem Missverständnisse, die Note auf den Contrabass zu beziehen.

Recensionen.

Miscellanea.

(Fortsetzung.)

R. Eitner. Wenden wir uns auf einige Augenblicke von der Gegenwart zur Vergangenheit und betrachten die schöne Partitur-Ausgabe von

der Oper Idomeneo von W. A. Mozart

(Leipzig bei Breitkopf und Härtel in hochfolio, 10 Thlr. XIII und 361 Seiten), auf welche, nebenbei bemerkt, in kurzer Zeit die anderen sieben Opern in gleicher Ausstattung folgen sollen. Neben der Schönheit der Ausstattung kann die Ausgabe zugleich eine Originalausgabe genannt werden, denn nicht nur, dass sie genau mit dem Autograph, welches sich im Besitz von Herrn Joh. André befindet, verglichen worden ist, sondern am Ende der Partitur sind (S. 334—361) als Anhang die verschiedenen Lesarten, Correcturen, durchstrichenen Stellen und eine Arie beigegeben. Herr Capellmeister Julius Rietz in Dresden hat sich dieser Arbeit mit grosser Liebe und Gewissenhaftigkeit angenommen, und die Ausgabe ist in jeder Hinsicht eine der Kunst geweihte zu nennen. Auf alle interessanten Correcturen einzugehen, erlaubt der Raum nicht; die Vorrede erwähnt deren selbst einige und dem Studirenden wird die Aufsuchung derselben das beste Studium gewähren. Es sei nur noch erwähnt, dass die deutsche Uebersetzung der Seccorecitative von Herrn Advocat Carl Niese in Dresden herrührt (bei dem Uebrigen wurde die alte Schachtner'sche Uebersetzung benutzt) und bei Berücksichtigung der Schwierigkeiten, welche die Musik der Uebersetzung entgegen bringt, als recht geschickt bezeichnet werden kann. Das Einzige, was uns unangenehm berührt hat, betrifft die Vorrede. Man sieht dem Musiker gern eine gewisse Unbeholfenheit seines Stils nach, denn man weiss, dass es nicht sein Feld ist und er besser mit dem Taktstock als mit der Feder umzugehen weiss, doch muss hier eine ganz besondere unglückliche Disposition vorgewaltet haben, dass manche Sätze sich so schwerfällig fortbewegen. Wir hoffen bei den folgenden Opern zwar denselben Geist, doch in einem gefälligeren Gewande zu erblicken.

Digitized by Google

Ein anderes classisches Werk fesselt unsere Aufmerksamkeit in anderer Weise. Herr Dr. J. P. Heije in Amsterdam, der bekannte holländische Schriftsteller und Secretär des Vereins zur Beförderung der Tonkunst daselbst, hat sich die Aufgabe gestellt, den von Kotzebue'schen Text zu den Ruinen von Athen, von Beethoven 1812 zur Eröffnung des Pesther Theaters in Musik gesetzt, in ein dem Inhalte nach interessanteres und auch der Musik anpassenderes Gedicht zu verwandeln. Es ist bekannt, dass Herr Robert Heller im Jahre 1859 ein verbindendes Gedicht zu der Musik Beethoven's schrieb, jedoch mit Beibehaltung der von Beethoven componirten Worte.*) Der Unterschied der beiden neuen Bearbeitungen (Heller und Heije) beruht in Kürze darin: der Erstere nimmt das Wiederaufleben der Kunst in Griechenland zum Vorwurf, während der Andere die Befreiung des griechischen Volkes von der türkischen Herrschaft wählt (1821). Leider hat sich das moderne griechische Volk in keiner Weise einer poetischen Würdigung werth gezeigt, und der eine wie der andere Vorwurf zwingt uns nur ein mitleidiges Lächeln ab. Man muss daher auch bei der Heije'schen Dichtung seine geschichtlichen Kenntnisse zu vergessen wissen, um nicht gar zu enttäuscht zu werden. Wer sich jedoch auf den Heije'schen idealistischen Standpunkt stellen kann, der wird sich vollkommen von der Dichtung befriedigt fühlen und in Begeisterung mit ihm rufen können:

Ein't Blumen, o Mädchen! ein't Blumen zu Kränzen,
Mit Schwertern und Lanzen ihr Knaben herbei!
Uebt euch in kühnen Waffentänzen,
Jauchzet und singet: Athene ward frei!**)

An und für sich ist das Gedicht schwungvoll, schliesst sich der Musik ganz vortrefflich an und bietet durch seine Kürze den Concertgebern die beste Gelegenheit einen Theil ihres Programms damit auszufüllen. Der Verleger Th. J. Roothaan & Co. in Amsterdam hat das Werk nur in einem Clavier-Auszuge von H. A. Viotta bearbeitet herausgegeben, welcher recht gut arrangirt ist. Er verlangt zwar einen tüchtigen Clavierspieler, doch kann man in unserer Zeit schon höhere Ansprüche an eine Dilettanten-Technik machen. Sehr gut, wenn sich die Stümper ihre Finger daran verbrennen; — das bringt unsere Kunst eben so herunter, dass die Künstler dem Publicum ihre Kunst zu mundrecht machen.

Das Wort Selbstverlag hat in unserer Zeit einen schlechten Klang bekommen, — Manche wollen darunter sogar Selbstmord verstehen — doch kann ich die Ansicht nicht theilen. Es liegt ein gewisser Heroismus, eine grosse Begeisterung für seine Kunst darin, wenn der Künstler seine sauer erworbenen Ersparnisse dazu verwendet, seine Geisteskinder anständig gekleidet in die Welt zu schicken, um Erfahrungen zu sammeln. Ein solches Werk liegt mir vor in

Friedrich von Schiller's Lied von der Glocke, in Musik gesetzt für Soli, Chor und Orchester von W. F. G. Nicolaï. Clavierauszug, in 4. 102 Seiten.

Auf der Rückseite des Titels steht zur Warnung geschrieben: »binnen den tijd van 14 dagen, op steen gemaakt en gedrukt, by de Muziekale Correspondentie, Prinsengracht Nr. 209 te's Hage. Ich sage — zur Warnung — nämlich für thatendürstige junge Componisten, denn so etwas Miserabeles von Notendruck ist mir noch nicht vorgekommen. Herr Nicolaï hat weder ein anständiges Kleid für sein Werk gewählt, noch der Corrector die allernothdürftigste Aufmerksamkeit geschenkt. Der Kern ist jedoch besser als die Schale; wenn ihm auch das ursprünglich Geniale und die Einheit des Stiles fehlt, so ist doch die melodische Erfindung, die meist richtige Declamation, interessante harmonische Wendungen und eine oft recht schöne Stimmenführung anzuerkennen. Man kommt bei dem Werke als Beurtheiler in die merkwürdige Lage, das Lob, das man dem Componisten auf der einen Seite spendet, auf der folgenden Seite wieder zurücknehmen zu müssen, und so wird man durch die ganze Composition hindurch mit seinem Urtheil hin- und hergeworfen. Selbst die Begleitungsfiguren, welche meistentheils sehr ärmlich und langweilig sind, werden doch hin und wieder von so interessanten Einfällen unterbrochen, dass man dem Componisten nie ganz böse werden kann. Wie bei so Vielen, scheint es auch hier an gründlichen Studien zu fehlen, welche allein vor dem Dilettantismus bewahren.

Sechs schwedische Volksmelodien bearbeitet mit*) Pianoforte, Violine und Violoncello von Emil Krause, Op. 22. Berlin, Schlesinger (Rob. Lienau). 1 Thlr. Warum der Name Volksmelodien? Er wird stets falsch verstanden; warum nicht einfach den Namen der schwedischen Componisten nennen und sie als schwedische Lieder bezeichnen. Nr. 3 ist z. B. das bekannte Lied »Bin ich im Wald« von Lindblad. Warum giebt Herr Krause den Componistennamen nicht an, glaubt er, die Lieder gefallen dem Publicum besser, wenn sie den Namen Volkslieder tragen?

Die sechs Lieder sind mit Geschmack ausgesucht, hübsch bearbeitet und dabei einfach und würdig gehalten. Die Mischung der drei Instrumente mit der menschlichen Stimme gewährt stets einen eigenen Reiz — schon der Seltenheit halber — und wir können die Bearbeitungen dem singenden Publicum recht warm empfehlen.

Drei Frühlingslieder für dreistimmigen weiblichen Chor mit Pianofortebegleitung componirt von Wold. Bargiel, Op. 35. Leipzig und Winterthur bei J. Rieter-Biedermann. Fol. Partitur 35 Seiten, 2 Thlr. 10 Ngr.; Stimmen einzeln à 7½ Ngr. Herr Bargiel hat sich durch seine bisher veröffentlichten Compositionen einen so bedeutenden Ruf erworben, dass man ein neues Werk von ihm stets mit gespannter Erwartung in die Hand nimmt. Wenn auch der Meister noch geboren werden soll, der immer Neues und Herrliches schafft, so muss man doch stets den gebildeten Musiker erkennen. Die drei Frühlingslieder sind aber eine Concession an das singende weibliche Publicum, zu der sich kein Componist herablassen sollte, am wenigsten einer, welcher gezeigt hat, was er leisten kann. Ein dreistimmiger weiblicher Chor ohne Contrapunkt muss zu einem weichlichen und süsslichen Tongeklingele herabsinken. Das ist, wie man zu sagen pflegt, Capellmeistermusik. Dem Publicum werden die Sachen leider sehr gut gefallen und Herr Bargiel wird in der Gunst desselben ausserordentlich steigen, ob ihm aber der abgenutzte und befleckte Lorbeerkranz des grossen Haufens sehr behagen wird, glauben wir bezweifeln zu können. Seit Rob. Schumann's Tode scheint die Verwendung einer richtig angewandten Contrapunktik völlig vergessen worden zu sein. Man bekommt jetzt selten etwas Anderes zu sehen als gedankenarme Pièçen, gesalzen und gepfeffert mit den bizarrsten Harmoniefolgen, oder harmlose musikalische Plaudereien ohne Kraft und Saft. Beethoven und Schumann, unsere bedeutendsten Musiker der Neuzeit, verfügten Beide nur über ein bescheidenes Maass melodischer Erfindungskraft, und doch haben sie das höchste Ziel erreicht, und dies nur allein durch das kleine Wörtchen »Contrapunkt«. Das schlagendste Beispiel, was sich aus vier Noten machen lässt, liefert immer noch der erste Satz der fünften und neunten Symphonie von Beethoven. Schubert und Mendelssohn stehen diesen beiden Heroen gegenüber wie ein reicher Mann einem Gelehrten. Beide erreichten ihre Erfolge und erreichen sie noch heutigen Tages lediglich durch ihre Melodien; reisst ihnen aber

*) Das Gedicht und Beethoven's Musik erschienen im Clavier-Auszuge bei Joh. Aug. Böhme in Hamburg.

**) Die deutsche Uebersetzung ist von Henriette Heinze-Berg.

*) NB. für eine Singstimme mit Pianoforte etc

Digitized by Google

einmal der melodische Faden, so wird man in traurige Oasen versetzt. Sie kannten Beide das helfende Präservativmittel und suchten es wohl auch anzuwenden, nämlich die Contrapunktik, doch es versagte ihnen meistens den Dienst. Die Ungewohnheit, mit den Mitteln haushälterisch umzugehen, konnte sie in jedem Augenblicke zum Bettler machen. — Mendelssohn traf dieses Schicksal öfter als Schubert, nicht nur weil dem Letzteren der Born fast unversiegbar floss, sondern auch weil er sich nie so absolut der Homophonie hingab wie sein Nachfolger.

Jery und Bätely, Operette in einem Acte von Heinr. Stiehl. Clavierauszug mit Text. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. Fol. 71 Seiten. 3 Thaler. Man weiss anfangs gar nicht was man aus der Composition machen soll. Auf eine ernst gehaltene langsame Einleitung in D-moll folgt ein *Allegro* aus derselben Tonart und kurz darauf ein *Allegro grazioso* in D-dur (9 Seiten lang). Nicht mehr als vier Thematas treten uns entgegen. Seite 6 werden wir durch einen kleinen Kukuk überrascht, der sich natürlich durch seine Visitenkarte anmeldet, sonst würde man schwerlich darauf kommen. Dieses bunte Gemisch von Melodien nennt sich Ouvertüre und entpuppt sich bei weiterer Durchsicht der Operette als ein eigenhändig angefertigtes Potpourri über Melodien aus den einzelnen Nummern der Operette. — Andere Componisten überlassen dies gewöhnlich den Gartenconcertdirigenten. — Hierauf folgt ein Lied, ein Duett, ein Duett, ein Lied, eine Arie, ein Lied etc. Man sucht vergeblich nach einem inneren Zusammenhange des Textes, nach einem handelnden Sujet, man glaubt eine Sammlung Lieder und Duetten vor sich zu haben; erst gegen die Mitte der Operette dämmerte in mir der Gedanke auf, dass wohl Goethe's Singspiel Jery und Bätely zu Grunde liegen könne; ich schlage den Goethe nach und finde, was ich suchte. Warum so verschämt, Herr Stiehl, wagten Sie nicht den Namen Goethe's neben den Ihrigen zu setzen? Uebrigens würde der Titel der Operette wohl richtiger lauten: Lieder und Gesänge zu dem Singspiele Jery und Bätely von Goethe etc. Was nun die Musik selbst betrifft, so schliesst sie sich an die Zeit, in welcher Goethe das Singspiel schrieb, treffend an, man kann getrost das Jahr 1780 darunter schreiben und wird sich nur bei einigen modernen Modulationen, welche recht hart klingen und unverhofft eintreten, verwundert an das Jahr 1868 erinnern. Herr Stiehl verfügt über eine leicht bewegliche Erfindungsgabe; er giebt eine grosse Anzahl recht anmuthiger kleiner Melodien; doch so leicht sie ihm kommen, so schnell werden sie dem Papiere anvertraut und ohne Wahl, ohne Prüfung den gerade vorliegenden Worten aufgedrungen. So singt z. B. Bätely zu den Worten »Mir springt im Schmerze der Wuth mein Herze, fühle mich ach so rasend im Grimme« (S. 35) eine Melodie, welche nicht im geringsten die leidenschaftliche Aufregung der Bätely verräth; die Nr. 8 und 9 beginnen fast mit ein und demselben Thema, deren Worte ganz verschiedene Gemüthsbewegungen ausdrücken, das eine Mal »Neue Hoffnung, neues Leben«, das andere Mal »Nicht so eilig, liebes Kind«. Ich kann diese Compositionsweise nur als ganz dilettantenhaft bezeichnen und bedaure, dass der Verfasser seine melodische Erfindungsgabe nicht besser verwerthet. Ich brauche hier nicht zu wiederholen worin der Grund dieser Oberflächlichkeit liegt, ich habe mich oben deutlich genug darüber ausgesprochen. (Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Kurze Nachrichten.

Der Berliner Tonkünstler-Verein hat an den Reichstag des Norddeutschen Bundes eine Eingabe in Betreff einer gesetzlichen Feststellung von Tantièmegeldern für öffentliche Aufführungen von musikalischen Werken gemacht.*) Die Herren haben dabei gänzlich übersehen, dass die preussische Gesetzgebung das geistige Eigenthum völlig schützt. Jeder Componist kann dem Concertgeber seine Compositionen verweigern oder eine Tantième verlangen. Wo aber kein Kläger, da ist auch kein Richter. Der Verein verlangt noch eine polizeiliche Bewachung wie in Frankreich und schmeichelt sich, dass binnen Jahr und Tag die Polizeidiener die Tantième den glücklichen Componisten in's Haus tragen werden. Vergleichen wir damit das Nachdrucksgesetz: Jeder Buchhändler ist vor dem Nachdrucke seines Verlages geschützt, doch wenn er nicht selbst den Nachdrucker ausfindig macht und ihn gerichtlich belangt, so schützt ihn das Gesetz so wenig wie den Componisten. Wir sind so gern mit dem Worte Freiheit bei der Hand, und doch sind die meisten Menschen so grosse Liebhaber der Bevormundung, wenn es nämlich ihren Geldbeutel und ihre Bequemlichkeit betrifft. Stelle sich jeder Musiker mit dem Verleger auf den gesetzlichen Standpunkt, wie es bereits bei den Opern geschieht, und dann fahnde Verleger und Künstler auf die gesetzwidrig aufgeführten Compositionen und verlange gerichtlich die gesetzliche Tantième (5%), so erreichen wir ohne Bevormundung ganz denselben Zweck.

Im Harz hat sich im Laufe dieses Jahres ein Verein für Geschichtsforschung gebildet. Durch die Thätigkeit des Hrn. Dr. Jacobs, Bibliothekar zu Wernigerode, ist es ermöglicht worden schon jetzt das erste Heft für die Geschichte des Harzes herauszugeben. Ein wie ergiebiges Feld der Harz der Geschichtsforschung bietet, erkennt man erst, wenn man Städte wie Halberstadt, Quedlinburg, Goslar nennen hört. Goslar wurde schon 928 gegründet. Auch für die Musikgeschichte wird sich bei den Forschungen mancher Fund ergeben, da besonders Herr Dr. Jacobs, bei meinem letzten Besuch von mir angeregt, der Musikgeschichte ein warmes Interesse entgegen bringt. Die nächste Aufmerksamkeit wird auf die Musiker Werckmeister und Baryphon gerichtet sein, welche durch ihre theoretischen Werke bekannt sind und an der Neugestaltung der modernen Musik ihren grossen Antheil haben. Ihr brieflicher Verkehr mit allen bedeutenden Musikern damaliger Zeit, z. B. mit Samuel Scheidt, wird viel zur Charakteristik der Periode beitragen. Jede Nachricht, welche sich darauf bezieht, nimmt der Redacteur dieser Blätter mit Dank entgegen.

Am 3., 4. und 5. Aug. fanden in München die Prüfungsconcerte der Schüler und Schülerinnen der kgl. Musikschule unter Mitwirkung eines Theiles der kgl. Orchestercapelle statt. Das sehr reichhaltige und ganz vortrefflich zusammengestellte Programm, welches sich über die alte und neue Musik-Literatur ausbreitet, findet man in Nr. 20 der »Tonhalle« S. 315 abgedruckt.

In Salzburg sollen zur Schlussfeier des Schuljahrs die sehr selten gewordenen Horazischen Oden von Paul Hofhaimer für vier Stimmen componirt (1539 herausgegeben) von dem dortigen Gesanglehrer Herrn Innocenz Achleitner — wohl zum ersten Male in unserer Zeit — zur Aufführung gebracht worden sein. Das einzige bekannte Exemplar besass bisher das *british Museum* in London. Es wäre sehr interessant etwas Näheres darüber zu erfahren, denn das Werk von Hofhaimer enthält 33 Gesänge, davon sind 19 über Horazische Oden und die anderen über Oden von Virgil, Martial, Catull und Anderen. Auch befinden sich noch elf Gesänge von Ludw. Senfel darin. Die obige Notiz, aus der »Tonhalle« entlehnt, ist so flüchtig abgefasst, dass sie nur unsere Begierde erwecken, aber nicht befriedigen kann.

Herr C. F. Pohl, Archivar des Vereins der Musikfreunde in Wien, hat eine Biographie Joseph Haydn's geschrieben, welche demnächst in Berlin erscheinen wird.

Unser Sänger-Cultus übersteigt jetzt wirklich jede Grenze. In Breslau wollte man Frau Dumont aus Cöln als Coloratursängerin haben. Mit den brillanten Anerbietungen nicht zufrieden, benutzte sie auch gleich die Gelegenheit, ihrem Gemahl eine einträgliche Stelle zu verschaffen, indem sie das Engagement nur annehmen wollte, wenn demselben die dortige Theater-Capellmeisterstelle übertragen würde. Trotzdem der jetzige Capellmeister, Herr Dr. Damrosch, ein sehr tüchtiger Musiker und ausgezeichneter Dirigent, sich der allgemeinsten Hochachtung erfreut, muss er der Prima-Donna weichen und Herrn Dumont Platz machen. Wir fragen, wo soll das hinaus, wenn dieses Beispiel Nachahmung findet? Wenn anerkannte Leistungen vor Herabsetzungen gegen eine Sängerin nicht mehr schützen, wer wird sich dann noch hergeben einen Posten zu bekleiden, welcher jeder Herabwürdigung ausgesetzt ist?

*) Siehe das »Berliner Echo« Nr. 26 in der Beilage des Berliner Tonkünstler-Vereins, S. 103.

Digitized by Google

ANZEIGER.

[148] **Chorlieder für gemischte Stimmen.**

Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in Breslau erschienen und sind durch jede Musikalien- oder Buchhandlung zu beziehen:

Reichel, Adolph, Op, 22. **Vier Lieder** (Abendlied; Frühlingslied; Bundeslied; Vanitas! vanitatum vanitas) für 2 Soprane, Alt, Tenor und Bass. Partitur und Stimmen 1½ Thlr. Stimmen apart 25 Sgr.

Reichel, Adolph, Op. 23. **Fünf Lieder** (Frühlingsglaube; Sommernacht; Der Tod, das ist die kühle Nacht; Wandrers Nachtlied; Tischlied) für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Partitur und Stimmen 25 Sgr. Stimmen apart 15 Sgr.

Früher erschienen:

Auswahl englischer Madrigale aus dem 16. und 17. Jahrhundert für gemischten Chor. Mit deutscher Uebersetzung herausgegeben von **Julius Joseph Maier.** In 3 Heften.
Erstes Heft. Partitur und Stimmen 1½ Thlr.
Zweites Heft. Partitur und Stimmen 1⅔ Thlr.
Drittes Heft. Partitur und Stimmen 1⅔ Thlr.

Hermes, Eduard, Das einsame Röslein im Thal, für gemischten Chor. Partitur und Stimmen 7½ Sgr.

Rust, Wilhelm, Op. 6. **Sechs Gesänge** für Sopran, Alt, Tenor und Bass. In 2 Heften.
Erstes Heft. Partitur und Stimmen 1 Thlr.
Zweites Heft. Partitur und Stimmen 27½ Sgr.

Vierling, Georg, Op. 26. **Vier Quartette** für gemischte Stimmen. Partitur und Stimmen 27½ Sgr.

---

[149] Demnächst erscheint in meinem Verlage:

Ein deutsches Requiem

nach Worten der heiligen Schrift

für

Soli, Chor und Orchester
(Orgel ad libitum)

componirt von

JOHANNES BRAHMS.

Op. 45.

Partitur. Clavier-Auszug. Orchesterstimmen. Chorstimmen. Orgelstimme. Clavier-Auszug zu 4 Händen vom Componisten.

Leipzig, 20. August 1868.

J. Rieter-Biedermann.

---

[150] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

GEORG VIERLING.

Op. 29. **Zwei Kirchenstücke** a capella mit willkürlicher Begleitung des Pianoforte.
Nr. 1. *Kyrie eleison* für vierstimmigen Chor.
Partitur und Stimmen 20 Ngr.
Stimmen einzeln à 1¼ Ngr.
Nr. 2. *Kyrie eleison, Christe eleison* für vierstimmigen Chor und Solostimmen.
Partitur und Stimmen 1 Thlr. 15 Ngr.
Stimmen einzeln à 2½ Ngr.

---

[151] Soeben erschien in meinem Verlage:

Winzer-Chor

für

Männerstimmen

aus der unvollendeten Oper

Loreley

von

Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Op. 98. Nr. 3.

Partitur 25 Ngr. Clavier-Auszug 25 Ngr. Orchesterstimmen 12½ Ngr. Chorstimmen à 1¼ Ngr.

Leipzig, August 1868.

J. Rieter-Biedermann.

---

[152] Verlag von
J. Rieter-Biedermann
in Leipzig und Winterthur.

Louis Köhler.

Drei Sonatinen für Pianoforte. Op. 42 in A moll. Op. 43 in G. Op. 44 in G à 10 Ngr.

Op. 58. **Drei Rondinos** für Pianoforte. 10 Ngr.

Op. 60. **Immerwährende Etuden in Doppelpassagen** für den Clavierunterricht als technische Grundlage. 1 Thlr.

Op. 63. **Clavier-Etuden** für Geläufigkeit und gebundenes Spiel zu gleicher Uebung beider Hände.
Heft I. 20 Ngr.
- II. 1 Thlr. 5 Ngr.

Op. 64. **Salon-Walzer** für Pianoforte ohne Octavenspannung für angehende Spieler zum Vorspieldebut. 12½ Ngr.

Op. 71. **Drei Tanz-Rondinos.** Leichte instructive Clavierstücke ohne Octavenspannung. (Walzer, Mazurka, Polka.) 17½ Ngr.

Op. 72. **Das Orakel,** Gedicht von August Stobbe. Concertlied für Sopran und Pianoforte. (Frl. Auguste Geisthardt, kgl. Hannover'scher Hofopernsängerin gewidmet.) 20 Ngr.

Op. 73. **Tief drunten,** Gedicht von Joh. Nep. Vogl. Concertlied für Bass oder Contraalt und Pianoforte. (Herrn Carl Formes gewidmet.) 20 Ngr.

Op. 74. **Durch den Wald,** Gedicht von R. Reinick. Concertlied für Tenor und Pianoforte. (Herrn Carl Wild freundschaftlichst gewidmet.) 12½ Ngr.

Op. 75. **Nachts am Meere,** Gedicht von H. Heine. Concertlied für Bariton oder tiefen Tenor und Pianoforte. (Hrn. Paul Josef Hauser, Grossherzogl. Badischem Hofopernsänger freundlichst gewidmet.) 12½ Ngr.

Op. 81. **Ländliche Bilder.** Vier Charakterstücke für Pianoforte. (Unter der Linde. Unter der Veranda. Spiel und Reigen im Grünen. Bauernmarsch zum festlichen Aufzug.) 25 Ngr.

Op. 94. **Sechs melodische Salon-Etuden** für Pianoforte. (Seinem Jugendfreund Ernst Freiherrn v. Bursian in Liebe gewidmet.) Eingeführt im Sterne'schen Conservatorium zu Berlin. 2 Hefte à 22½ Ngr.

Op. 129. **Beliebte Volksweisen in Arabesken** für Pianoforte.
Nr. 1. So viel Stern' am Himmel stehen. 17½ Ngr.
- 2. Handwerksburschen Wanderlied. 12½ Ngr.
- 3. Abschiedslied. 12½ Ngr.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Arrey von Dommer.

Leipzig, 9. September 1868. **Nr. 37.** III. Jahrgang.

Inhalt: Einige Bemerkungen über die Hucbald'schen Notationen. — Ueber Volkslieder. — Recensionen (Lehrhaftes. Volkslieder-Sammlung). -- Bericht aus Darmstadt. — Feuilleton (Kurze Nachrichten). — Briefkasten. — Anzeiger.

Einige Bemerkungen über die Hucbald'schen Notationen.

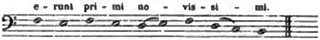
(Heinrich Bellermann.)

Hucbald (840—930) bedient sich in seinen verschiedenen Schriften über Musik (Gerbert I. S. 103—229) dreier verschiedener Notationsarten, über die ich ganz in der Kürze berichten werde, weniger, um seine Lehren hier vollständig auseinander zu setzen, als aus dem Grunde, weil sich in den sonst sehr vortrefflichen Geschichtswerken Forkel's, Ambros' u. A. mannigfaltige Fehler finden, die einer Berichtigung bedürfen. — Die drei Hucbald'schen Notationen sind 1) eine Buchstaben-Notation, 2) die sogenannte Dasian-Notation und 3) eine Linien-Notation, in welcher die Text-Silben auf die Zwischenräume übereinanderstehender paralleler Linien geschrieben werden. Letztere Notation ist hinlänglich durch Forkel, Kiesewetter, Ambros u. s. w. bekannt; ich kann sie übergehen. Meine Bemerkungen beziehen sich auf die beiden ersten.

1) Die Buchstaben-Notation ist bei genauerer Betrachtung die alte griechische Notation und zwar die der lydischen Transpositionsscale, deren Zeichen aber in einer eigenthümlich confusen Weise durcheinander geworfen sind. Ehe ich auf dieselbe näher eingehe, will ich nur bemerken, dass sowohl Forkel, als auch nach ihm Ambros, dies gänzlich übersehen haben. Forkel sagt nämlich (II. S. 303), Hucbald habe sich der Notation des Boëthius bedient, welche aus (lateinischen) Buchstaben bestanden habe. Dies ist in jeder Beziehung falsch. Allerdings bezeichnet Boëthius seine Scalen bisweilen mit Buchstaben, aber nur in der Weise, wie man mathematische Figuren mit Buchstaben zu bezeichnen pflegt. Wenn er eine aus vierzehn Stufen bestehende Leiter von der *ὑπάτη ὑπάτων* bis zur *νήτη ὑπερβολαίων* hat, so nennt er sie, um nicht die langen griechischen Namen zu gebrauchen, *A B C D E F G H I K L M N O* (z. B. in der Glarean'schen Ausgabe S. 1464, Friedlein's Ausgabe S. 341). — Seine eigentliche Notenschrift ist aber stets die altgriechische. Nach Forkel soll Hucbald nun folgende lateinische Buchstaben gebraucht haben: *I M P C F*. *I* bezeichnet die *μέση*, für welche Forkel merkwürdigerweise den Ton *f* setzt; *M* die *λιχανὸς μέσων* (bei Forkel *e*), *P* die *παρυπάτη μέσων* (*d*), *C* die *ὑπάτη μέσων* (*c*) und *F* die *λιχανὸς ὑπάτων* (*b* oder *h*). — Und die von Hucbald notirte Melodie eines Kirchengesanges übersetzt hiernach Forkel so:

I M I M PM I PC F

e - runt pri - mi no - vis - si - mi.



Dies ist schon aus dem Grunde falsch, weil der Ton *f* in der untransponirten Scale niemals die *μέση* sein kann; diese muss *a* sein, als mittelster Ton der zwei Octaven langen Molltonleiter (oder des *ἀμετάβολον σύστημα*). Die Hucbald'schen Noten haben hiernach diese Bedeutung:

I M P C F

a g f e d

und die Uebertragung obiger Melodie ist diese:

e - runt pri - mi no - vis - si - mi.

Dies hat Ambros auch erkannt und giebt die richtige Uebertragung; dennoch hält er aber die fünf Zeichen (wie Forkel) für lateinische Buchstaben. Er sagt hierüber (Gesch. d. M. II. S. 129): »Hucbald tritt gegen die Neumenschrift scharf polemisirend auf: sie leitet, sagt er, nur auf unsicherem Pfade. Es kommt darauf an für die Tonhöhe ein sicher andeutendes Zeichen zu finden. Die Stelle des Boëthius, wo von den an die Stelle der langen Tonbenennungen abkürzend zu setzenden Buchstabenzeichen die Rede ist, regte Hucbald zu einem ähnlichen Versuche an, und zwar mit Anwendung der lateinischen Buchstaben *I* (*μέση*), *M* (*λιχανὸς μέσων*), *P* (*παρυπάτη μέσων*), *C* (*ὑπάτη μέσων*) und *F* (*λιχανὸς ὑπάτων*).« — Die Sache verhält sich jedoch so: Dem Hucbald genügte die Neumenschrift nicht, desshalb sah er sich nach einer anderen passenderen Tonschrift um und griff nach den alten griechischen Musiknoten zurück. Da nun bekanntlich die Noten

Digitized by Google

der lydischen Transpositionsscale die gebräuchlichsten waren (Alypius fängt seine Tabellen mit denselben an, die Notenbeispiele im Anonymus und die Hymnen des Dionysius und Mesomedes sind hierin notirt, auch Boëthius bringt sie zuerst S. 1443 u. s. w.), so benutzte Hucbald die Noten dieser Leiter, die er in allen alten ihm zugänglichen Musikschriftstellern fand. Es haben aber bekanntlich die Griechen für jeden Ton zwei Zeichen gebraucht, das eine für die Instrumente, das andere für den Gesang. Die in Rede stehende lydische Scale hatte folgende Zeichen:

	D	*E*	*F*	*G*	*A*	*B*	*C*	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*b*	*c*	*d̄*
Vocal.	ꓶ	˥	R	Φ	C	P	M	I	Z	E	Ʊ	Θ	⊥	M'	I'
Instrum.	⊢	Γ	L	F	C	∪	˥	<	⊏	⊔	Z	Ч	⅄	˥'	<'

Diese Zeichen der D-Molltonleiter übertrug Hucbald auf die A-Molltonleiter

A	*H*	*C*	*D*	*E*	*F*	*G*	*a*	*h*	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*

welche zu seiner Zeit die gebräuchlichste war. Da er aber für jeden Ton nur ein Zeichen nöthig hatte, so wählte er (wie es scheint, ganz nach Willkür) eins von beiden aus, und so sehen wir bei ihm folgende Notation entstehen:

A	*H*	*C*	*D*	*E*	*F*	*G*	*a*	*h*	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*ā*
⊢*	Γ*	B	F*	C	P	M	I	⊏*	E	Ʊ	Ч*	Τ	˥*	V

Die durch * bezeichneten Zeichen sind Instrumentalnoten, die anderen Vocalnoten. Das letzte Zeichen ist offenbar nur eine Zusammenziehung des I' in V. Die fünf eingeklammerten sind die von Forkel und Ambros für lateinische Buchstaben gehaltenen Noten. — Hucbald hat seinen Scalen aber auch noch in alter Weise das Tetrachord συνημμένων eingefügt, in welchem er nur dem Ton *b* ein besonderes Zeichen Θ giebt. Dies ist die Vocalnote, welche in der lydischen Transpositionsscale den Ton *es* bedeutet. Bei der Wahl der Noten scheint es, als habe Hucbald das vermeiden wollen, worauf die Alten einen so grossen Werth legten, dass nämlich der λεῖμμα-Schritt (oder der diatonische Halbton) durch dasselbe Zeichen, nur in veränderter Lage, ausgedrückt wird, so: *e—f*=ΓL, *a—b*=C∪, *h—c*=K⋊ u. s. w. — Aus diesen Andeutungen ist zu sehen, dass auch zum Verständnisse der mittelalterlichen Musiker die Kenntniss der griechischen Musiktheorien von grosser Wichtigkeit ist, und dass gewiss manches Dunkel bereits verschwunden wäre, wenn dies von allen musikalischen Geschichtschreibern anerkannt worden wäre. Denn, mögen die alten Theorien, die Zeichen und die ganze Terminologie im Mittelalter noch so verdreht und corrumpirt worden sein, so ist doch allein durch die Vergleichung mit dem Alterthum das Richtige zu finden und namentlich der Ursprung mancher Eigenthümlichkeiten zu erklären. Wie übrigens Forkel und Ambros in dieser Notation lateinische Buchstaben finden konnten, ist mir durchaus räthselhaft, da Hucbald wiederholt die ganze Tonleiter durchnotirt hat, z. B. S. 115, 118. Und auch die Zeichen S. 120 und 121 lassen deutlich die griechischen Musiknoten erkennen, wenn auch einzelne (theils durch des Herausgebers, des Fürstabt Gerbert's Schuld, andere durch Hucbald selbst) entstellt und verändert sind. Aus dem verstümmelten Beta (P) ist ein vollständiges B geworden u. dgl. m. Die Zeichen, wie sie uns Gerbert bringt, sind folgende:

⊢ Γ B F C P M I Θ E Ʊ ⊏ E O* N Τ ˥ V.

Das durch * bezeichnete runde O (für die παρανήτη διεζευγμένων) heisst in der danebenstehenden Erklärung ausdrücklich *ω quadratum*, stimmt also mit dem Zeichen der νήτη συνημμένων überein; das letzte Zeichen wird ein *jota extensum* genannt. Wir sehen also, dass der Gerbert'sche Abdruck nicht ganz zuverlässig ist. Das erste Zeichen der Tonleiter ⊢ (für den προςλαμβανόμενος) nennt Hucbald ein *dasian rectum*. Dies ist eine Verunstaltung des Wortes δασεῖα (*scil.* προςῳδία), welches soviel wie *spiritus asper* bedeutet. Die beiden *Spiritus* sind bekanntlich aus diesem Zeichen H hervorgegangen; die linke Hälfte bezeichnete das *Spiritus asper* ⊢, die rechte den *Sp. lenis* ⊣. In der griechischen Instrumentalnotation (der ältesten und besseren Tonschrift der Griechen) wurde das ganze Zeichen H für den tiefsten Ton (den προςλαμβανόμενος) des untransponirten τέλειον σύστημα gebraucht. Ob dies nur zufällig ist, oder in irgend einem Zusammenhange mit den *Spiritus*-Zeichen steht, lasse ich dahin gestellt. Alypius nennt dies Zeichen ⊢ ein ταῦ πλάγιον und dies ⊣ ein ταῦ πλάγιον ἀπεστραμμένον.

Die zweite Tonschrift, welche uns Hucbald in seiner *musica enchiriadis* beschreibt, ist von ganz anderer Beschaffenheit, doch hat auch diese eine gewisse Verwandtschaft mit der alten griechischen. Schon das der ganzen Schrift zu Grunde liegende Zeichen ist der griechischen Instrumentalnotation entnommen: es ist nämlich das eben besprochene *dasian* (oder besser die δασεῖα) ⊢, welches in Verbindung mit anderen Zeichen in verschiedenen Lagen zur Notirung einer aus achtzehn Stufen bestehenden Leiter vom tiefen *G* (*Gamma*) bis zum zweigestrichenen c benutzt wird. Forkel und Ambros sehen Beide in dem *Dasian* ein grosses lateinisches *F*, dem es allerdings, wenn jene anderen Zeichen hinzutreten, ähnlich sieht. Doch ist dies ein Irrthum, denn Hucbald redet hier ausdrücklich von einem *dasian* und stellt zunächst die Schlusstöne (oder *finales*) der Kirchentöne folgendermaassen fest:

D erhält als *primus finalis* ein *dasian* mit einem schrägen *s* am oberen Ende, so: Ꝑ

E erhält als *secundus finalis* ein *dasian* mit abwärts gekehrtem c am oberen Ende, so: Ϝ

F erhält als *tertius finalis* ein schrägstehendes ı, so: *I*

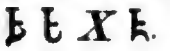
G erhält als *quartus finalis* ein *dasian* mit einem halben c am oberen Ende, so: Ꞙ

Diese Zeichen wiederholen sich nun zunächst viermal in verschiedener Stellung. Die mittelalterliche Eintheilung der Tonleiter, wie sie selbst noch in verschiedenen Com-

Digitized by Google

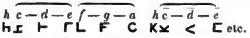
pendien des 16. Jahrhunderts vorkommt, zu je vier *graves*, *finales*, *superiores* und *excellentes*, ist bekanntlich folgende:

Γ *A* ♮ *C* *D E F G* *a* ♮ *c d* *e f g aa**)
graves *finales* *superiores* *excellentes*

Die zunächst für die *finales* erfundenen Zeichen wurden nun auch auf die anderen aus vier Tönen bestehenden Gruppen übertragen. Die vier *Graves* erhielten die Zeichen nach links gewendet: . Die vier *Superiores* erhielten ebenfalls die nach links gewendeten Zeichen, nur mit dem Unterschiede, dass sie auf dem Kopfe stehen: . Und schliesslich die *Excellentes* erhielten die Zeichen der *Superiores* nach rechts gewendet: .

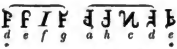
Von den vier in dieser Notation angewandten Zeichen ist nur das dritte (das *I simplex et inclinum*) keiner vierfachen Lage fähig, weshalb es auf andere Weise verändert werden musste = *H*, = *F*, = *c*, = *g*. — Für die noch über den *excellentes* liegenden Stufen, von denen zu Hucbald's Zeiten noch *hh* und *cc* gebraucht wurden, wandte er noch eine fünfte, eine liegende Stellung an: *hh* = und *cc* = .

Dies ist eine kurze Beschreibung der *Dasian*-Notation; dieselbe ist im Grunde aber nicht viel werth, weil die vier zusammengehörigen, gleichsam eine Gruppe bildenden Zeichen viermal (oder, wenn man will, dreimal) andere Verhältnisse angeben. Die vier *graves* bilden nämlich eine Quarte dritter Gattung, die vier *finales* und die vier *superiores* eine erster und schliesslich die vier *excellentes* eine zweiter Gattung. — Hierdurch ist die Notation unübersichtlich und die Gruppirung zu je vier und vier Noten zwecklos und nur verwirrend, weil man unwillkürlich bei denselben Zeichen auch dieselben Verhältnisse zu finden hofft. Man thut daher nicht wohl daran, die Hucbald'schen Quarten mit den Tetrachorden der Griechen zu vergleichen, welche ihre Tonleitern stets aus dorischen Quarten (Quarten der zweiten Gattung) zusammensetzten. In diesen fand consequenterweise beim λεῖμμα-Schritt eine Wiederholung desselben Zeichens in veränderter Lage statt:



Hier hat das Umlegen desselben Zeichens einen tiefen musikalischen Sinn, wie überhaupt die Instrumentalnotation der alten Griechen ein Meisterwerk genannt werden kann. Bei Hucbald aber, der offenbar die Anwendung der Zeichen in verschiedenen Lagen aus dem Griechischen entnommen hat, erscheint die ganze Sache wie eine willkürliche Spielerei; dennoch legt er aber auf diese *Dasian*-Notation einen besonderen Werth und benutzt sie am häufigsten, und gewöhnlich in Verbindung mit jener dritten (oben erwähnten) Liniennotation, indem er die *Dasian*-Noten als Schlüssel auf die Zwischenräume schreibt.

Zum Schluss will ich noch bemerken, dass die *Dasian*-Notation niemals eine grössere praktische Bedeutung gewonnen hat; den Nachfolgern Hucbald's konnten ihre Mängel nicht verborgen bleiben. Ambros sagt zwar (Geschichte II. S. 143), Hermannus Contractus habe sich ihrer bedient. Dies ist jedoch nicht richtig. Wenn wir die Schriften Hermann's flüchtig durchblättern, finden wir allerdings in ihnen die Hucbald'schen Zeichen. Hermann führt sie aber nicht an, um sie zur Notirung von Gesängen zu gebrauchen, sondern im Gegentheil, um sie einer scharfen und gründlichen Kritik zu unterwerfen. Sein Urtheil ist dem Sinne nach folgendes: »Wenn man mit diesen aus Quarten bestehenden Zeichen Tonleitern bildet, so entsteht der sehr verwirrende Uebelstand, dass man nicht mit der Octave (oder dem achten Zeichen) ein dem ersten entsprechendes Zeichen wieder bekommt, sondern erst mit dem neunten:



dass also, mit andern Worten, die gleichen Zeichen immer eine Quinte auseinander stehen, und (da zwei Quinten nicht eine Octave, sondern eine None ausmachen) sich dann die gleichen Zeichen immer erst nach einer None wiederholen. Hierdurch wird das ganze System verwirrt und zerrissen.«

Ueber Volkslieder.

(Rob. Eitner.)

Der alte Glaube, dass sich das Volk seine Melodien selbst erfunden habe, hat durch das neueste Werk Wilhelm Tappert's »Musikalische Studien« (Berlin 1868, Guttentag, in 8) einen argen Stoss erlitten. So sehr auch das Buch Herrn Tappert's von Seiten der Kritik angegriffen worden ist, so hat es doch keiner der Herren ernstlich versucht, die Thesen in wissenschaftlicher Weise zu bekämpfen und das Für und Wider näher zu erörtern. Herr Tappert hätte bei seiner lebhaften und pikanten Darstellungsweise gewiss ein willigeres Publicum gefunden, welches seine Forschungen mit Interesse und Ueberlegung aufnahm, wenn er nicht so kurzweg den Stab über eine alte, fest eingewurzelte Ansicht brach. Das Publicum hat eine gar zarte Constitution, und will man ihm alle Rechte nehmen, so kann es ganz gewaltig wild werden. Es machte fast einen komischen Eindruck, wie Männer, welche sich sonst um musikalische Wissenschaft nicht im geringsten bekümmern und nicht die entfernteste Ahnung von irgend einer musikgeschichtlichen Thatsache haben, ausser sich geriethen, wenn irgend ein Unbedachtsamer das Tappert'sche Buch und seine darin aufgestellte Behauptung erwähnte, dass nämlich die Volksmelodien nicht vom Volk erfunden, sondern wie jedes andere Kunstwerk von den Künstlern, den studirten Musikern selbst, deren Namen aber meist vergessen und verschollen, aber auch in vielen Fällen thatsächlich nachzuweisen sind. Durch schlechte und böswillige Kritiken aufgehetzt und falsch benachrichtigt

*) Schon zu Guido's Zeiten finden wir das System bis zum *ee* erweitert. Die Eintheilung in Quarten war dann: *graves*, *finales*, *acutae*, *superacutae* und *excellentes*.

geberdete sich das Publicum, als wenn ihm eine alte Freiheit, ein verbrieftes Recht entrissen werden sollte.

Betrachten wir den streitigen Punkt etwas näher und versuchen wir uns vor Allem klar zu machen, was sich das Publicum ohngefähr für Vorstellungen darüber macht, wie ein sogenanntes Volkslied vom Volke componirt werden kann.*) Angenommen also, eine fröhliche Gesellschaft sitzt beisammen, ob aus dem gebildeten oder dem Arbeiterstande, soll vor der Hand unberücksichtigt bleiben, da dies nichts zur Sache thut, denn der Begriff Volk ist ein grosses aus den verschiedenartigsten Elementen zusammengesetztes Ganze. Es wird wohl Niemand im Ernste behaupten wollen, dass eine heitere, fröhliche Gesellschaft in Gemeinschaft ein Lied und die Melodie dazu anfertigen wird, sondern wir können nur annehmen, dass ein begabter Kopf aus der Gesellschaft ein improvisirtes oder schon vorher angefertigtes Gedicht zum Besten giebt. Gefällt das Gedicht, so wird eine passende Melodie dazu gesucht und gemeinschaftlich gesungen, nur im allerseltensten Falle wird ein Dilettant wagen eine neue Melodie dazu zu erfinden, und dann muss es eben schon ein reich begabter Mensch sein, wie sie im Leben selten vorkommen. Angenommen also, Gedicht wie Melodie gefallen, gefallen so, dass das Lied von Mund zu Mund geht und endlich als beliebtes Lied die Rundreise antritt. — So ohngefähr denkt sich das Publicum als Autor der Volkslieder. Ist aber das Volk selbst der Verfasser gewesen? Nein, ein Einzelner hat es erdacht. Es käme also nun darauf an festzustellen, ob es eine solche Kleinigkeit ist ein Lied zu erfinden, welches die ganze Welt entzückt, so entzückt, dass es behalten und nachgesungen wird, sowohl von den niederen als höheren Ständen. — Denn dadurch zeichnet sich eben so ein kleines Kunstwerk aus, dass es von Jedermann verstanden wird und Jedem zum Herzen spricht. — Ist es also möglich, dass ein Mensch ohne musikalische Vorkenntnisse ein Lied componiren kann, welches sich durch seine Schönheit zum Allgemeingut der Menschheit erheben kann?

Es giebt genug Dilettanten, welche ein leidliches Gedicht machen können, doch ist es ganz falsch, dies Können auch auf die Musik anzuwenden. Der Dichter erwirbt sich seine Kenntnisse auf Schule und Universität, die Wissenschaften des Musikers dagegen stehen mit den Schulwissenschaften in gar keiner Verbindung, so dass er erst nach Vollendung der letzteren sich dem Studium der Musik hingeben kann. Die Musik bedarf also einer ganz speciellen einseitigen Ausbildung und daher kommt es, dass Dilettanten selbst bei den besten musikalischen Anlagen, wenig zu leisten im Stande sind, und nur deshalb, weil ihnen die musikalische Ausbildung fehlt, welche ihnen allein die Mittel an die Hand giebt sich formell richtig, geschickt und treffend musikalisch auszudrücken, wie es das einfache Lied so sehr bedarf. Es ist daher völlig aus der Luft gegriffen, einen in der Kunst vagabondirenden Dilettanten zum Autor irgend eines sogenannten Volksliedes zu machen. Ueberhaupt wird dem Worte Volkslied ein ganz anderer Sinn untergelegt, als es je bedeuten sollte, es sind nicht Lieder, welche vom Volke componirt, sondern Lieder, welche für das Volk geschrieben sind, und zwar nicht direct, sondern kraft ihres Inhaltes von demselben unwillkürlich adoptirt worden sind und sich von Generation zu Generation vererbt haben. Das Wort »Volkslied« kam erst in Aufnahme, als herumreisende Kunstliebhaber die Lieder, welche sie hier und dort vom Volke singen hörten, sammelten und in Ermangelung der Ueberschrift, des dichterischen und musikalischen Autors, sie kurzweg, ohne Untersuchung Volkslieder nannten. Die kritische Einsicht mancher Sammler war dabei so schwach, dass sie ein und dasselbe Lied, ohne es wiederzuerkennen, in zwei verschiedenen Sammlungen verschiedener Länder als ein ganz unbekanntes Lied veröffentlichten.

Die Lieder haben meistens gar kein so hohes Alter, wie man oft geneigt ist anzunehmen — wenn nämlich der Sammler, der Wahrheit seines Titels gemäss, sie nur aus dem Munde des Volkes entnommen hat und nicht aus alten Liederbüchern. Durch die Untersuchungen des Herrn Tappert ist der Componist oft schon nach einem Zurückgehen von einem Jahrhundert nachweisbar. Leider ist man früher im Aufbewahren der Druckwerke so nachlässig gewesen und hat der älteren Literatur so wenig Aufmerksamkeit geschenkt, dass Vieles gänzlich verloren gegangen ist. Wie viel Lieder sind nur durch Flugblätter bekannt geworden — sie sind meistens gar nicht mehr wieder zu beschaffen. Von wirklich alten weltlichen Liedern aus dem XIV. bis XVI. Jahrhundert sind uns nur die wenigen aufbewahrt worden, welche von den alten Tonsetzern als *Cantus firmus* zu ihren geistlichen Gesängen (Messen, Motetten) benutzt worden sind; ob die Melodien, die ein Fink, Hollander, Forster, Stolzer u. A. in ihren mehrstimmigen Liedern bearbeitet haben, von ihnen erfunden oder aus anderen Liedersammlungen entlehnt waren, bedarf noch der gründlichsten Quellenforschungen. Herr Tappert macht die weitgehendsten Forschungen auf diesem Felde, und seine Mappe enthält manchen kostbaren Schatz, welcher seiner Zeit der Oeffentlichkeit übergeben werden soll. Die Herren Kritiker hätten deshalb weit besser gethan, einen Mann wie Hrn. Tappert in seinen anstrengenden Studien und Forschungen zu unterstützen und durch Anerkennung anzufeuern, als durch hämische und geradezu unverständige Kritiken, wie sie fast alle Blätter füllten, zu belästigen und das Publicum abzuschrecken. Wenn auch das eigene Bewusstsein und die Anerkennung einiger Wenigen diese Zeitungsschreier übertönt, so lebt doch der Schriftsteller vom Buchhändler und der Buchhändler vom Publicum. Dies sollten die Herren Kritiker mehr bedenken, wenn sie ein wissenschaftliches Buch, was sie nicht verstehen, öffentlich beurtheilen.

Ich muss hierbei noch eines Abschnittes des Tappert'schen Buches gedenken, welcher dem Publicum gegenüber einiger näheren Erläuterungen bedarf. Was singt jetzt das Volk für Lieder? Der Berliner Strassenjunge singt und pfeift die Batti-Polka, die Hauptmelodie der grossen Tenor-Arie aus Verdi's Troubadour, das Gregy-Lied, die Couplets von Conradi, welche in Wallner's Theater entstehen, Gumbert's »O bitt' euch liebe Vögelein« u. s. w. Sind das Volkslieder? Ja, im Sinne des Publicums müssen das Volkslieder sein, denn das Volk singt sie, die Leierkasten orgeln sie ab und in allen Buchläden kauft man sie für wenige Groschen. Weiss der Handwerker, der Strassenjunge was er singt? Nein, er hat die Melodie so und so oft gehört, bis er sie nachpfeifen oder singen konnte. Vor einigen zwanzig Jahren hörte man andere Lieder, ich entsinne mich auf die Lieder: Seht ihr drei Rosse vor dem Wagen; Sie sollen ihn nicht haben den freien deutschen Rhein und andere. Solche Lieblingslieder lösen einander oft mit grosser Schnelligkeit ab, einige Jahre genügen, um einem anderen Platz zu machen, je nachdem die Zeitströmung, die Ereignisse einander schneller oder langsamer ablösen. Man wird mir entgegnen:

*) Die Literaturgeschichte spricht sich ohngefähr so darüber aus: Volkspoesie bezeichnet im Gegensatze zur Kunstpoesie die Gesammtheit derjenigen dichterischen Erzeugnisse einer Nation, welche ohne beabsichtigte Kunstwirkung und ästhetische Reflexion entstanden, für das ganze Volk der poetische Ausdruck seines Glaubens, seiner Geschichte und seiner Gefühlsweise, der Spiegel seines äusseren und inneren Lebens sind. Gleichwohl ist die Vorstellung, dass die Erzeugnisse der Volkspoesie ihren Ursprung nicht dem poetischen Vermögen einzelner Individuen, sondern dem des ganzen Volkes verdanken, ebenso unklar als unhaltbar; kein einzelnes dichterisches Erzeugniss kann als Product einer ganzen Menschenmasse angesehen werden, sondern immer werden es Einzelne gewesen sein, welche die in dem Bewusstsein des Volkes bereit liegenden Stoffe dichterisch gestaltet haben.

Digitized by Google

das sind nicht die Volkslieder, welche wir meinen; die alten, schönen, herrlichen Weisen, das sind unsere Volkslieder; dem jetzigen Volke fehlt der feine Sinn für das Schöne, je trivialer eine Melodie ist, desto eher adoptirt sie das jetzige Volk. Leider sehr wahr; doch wer trägt die Schuld, dass der Sinn für das Schöne beim Volke so wenig ausgebildet ist?

Werfen wir einen kurzen Blick auf die musikalischen Zustände jetziger und früherer Zeiten. Was erhält der grosse Haufen jetzt für eine musikalische Erziehung? In den protestantischen Kirchen hört er nur Choräle absingen, und die Kirchenmusik in katholischen Ländern ist so herabgesunken, dass sie wahrhaftig keinen bildenden Einfluss auf das Volk ausüben kann. Auf den Strassen wird sein musikalischer Bildungsgang nur durch Leierkasten und Militairmusik befördert; die Concertsäle, die Salons bleiben ihm verschlossen, welche die gute Musik pflegen, selbst die Opern-Preise gehen über seinen Geldbeutel. Das Singen in den Schulen steht auf einem so niederen Standpunkte, dass es nicht fördernd einwirken kann. Woher soll daher das arme Publicum einen besseren Geschmack erhalten? Es steht auf demselben Standpunkte wie die Musik, die es hört. Vergleichen wir damit, was dem Volke im Mittelalter bis zum XVII. Jahrhundert (inclusive) geboten wurde, so sog es seine ganze musikalische Bildung aus der Kirche. Die Kirche war der Sammelort aller Künste; unentgeltlich wurde dem gemeinen Mann das Beste geboten, was die Musik damals leistete. Die Ausübung der weltlichen Musik schloss sich innig an die geistliche an; der weltliche und geistliche Stil war daher so wenig von einander unterschieden, dass man ohne irgend welchen Anstoss zu nehmen, weltliche Melodien auf geistliche Texte sang, wie es die Reformationszeit deutlich zeigt. — Suche daher ein Jeder seinen Einfluss auf die Verbesserung des Schul- und Kirchengesanges geltend zu machen, so wird das Volk ganz von selbst nach dem Besseren greifen und das Schlechte fallen lassen. *)

Recensionen.

Lehrhaftes.

Ferdinand Sieber, 60 Vocalisen für vorgerücktere Gesangschüler zur höheren Ausbildung der Technik mit Begleitung des Pianoforte. Op. 78—83. (IV. Folge der Vocalisen.) Heft 1. 10 Vocalisen für hohen Sopran. Leipzig, Rieter-Biedermann.

—— *Album Vocale. In riva al lago di Como.* Vier Duette und zwei Terzette mit Clavierbegleitung. Op. 65. Derselbe Verlag.

W. Taubert's Liederbuch für Kinder. Op. 170. Neu-Ruppin, Riemschneider. 35 S. in 4. 1 Thlr.

Oscar Guttmann, Gymnastik der Stimme. II. Aufl. Leipzig, Weber 1868. Octav.

(Ed. Krüger.)

Die Sieber'schen Vocalisen sind beliebt ihrer Handlichkeit wegen und weil sie bequemen, durchaus modernen Stoff abgeben für Künstler und Liebhaber. Der Stil dieser Gesänge ist modern italienisch, die Uebung geht mehr in's Brillante, Glückmachende, Applaussuchende — als in die Tiefe der schönen Kunst. Indem wir sie so ihrer Stellung nach charakterisiren, damit jeder wisse wes er in ihnen zu erwarten habe, dabei jedoch das melodische Compositionstalent nach Gebühr anerkennen und die äusserlich gewinnende Art von dergleichen Schulübung nicht abläugnen, wollen wir keineswegs verschweigen, dass sie uns in innerster Seele zuwider sind, weil sie nicht dem Ziele der wahren Kunst nachringen, sondern die eitle Scheinkunst des sinnlichen Wohlgefallens grossziehen bei denen, die in ihnen verweilen, darin »höhere Bildung« suchend.

Es ist klarer Rossinismus und Donizettismus, was diese koketten nur auf Gewandtheit hinzielenden Bonbon-Melodien zuwege bringen; was davon uns Deutschen allenfalls anzueignen wäre, das hat Hauser in seiner wackeren Gesanglehre zur Genüge nachgewiesen, daneben in den Beispielen zwar modernen Stoff, aber nicht welsches Quinkeliren und Tiriliren zur Uebung dargebracht. — Ueber pädagogische Grundsätze wird so viel hin und her geredet; wer aber dem deutschen Volke wohlthun will, der sollte doch die Wahrheit und Einfalt nie vergessen — schon aus Eigennutz! weil wir uns beim Nachäffen welscher Koketterie allzeit linkisch ausnehmen, während sie jenen minder warmblütigen Herzen unterweilen recht niedlich zu Gesichte steht. Und eben darum sollten die deutschen Gesangschulen Chor- und Volksgesang üben — »in erster Linie« wie es im Lande der Intelligenz artilleristisch heisst — nicht aber allerlei Finessen und Künsteleien eintrichtern, die nur wenigen gelingen, noch wenigeren nützlich sind. Rousseau und Pestalozzi zeigen, was welsche und was deutsche Erziehungsmaximen sind: jener will seinen Emil, den Idealmenschen in *spe*, so erziehen, dass er sich vor der Gemeinheit auszeichne, überall *premier prix* sei, in Europa *prestige* erwerbe: während der deutsche Thor dem Evangelium gemäss allen Zöglingen das wahre Gute gleichmässig zu Theil werden lässt; dort wiegt der Virtuos, hier der Chor über — wo haben die Franzosen je verbreiteten Volksgesang gehabt wie die Deutschen seit tausend Jahren? Doch das sind herzliche Gedanken, die dem Recensenten leicht übel genommen werden; also lese wer es mag das Weitere in d. Bl. 1867 S. 200.

Das *Album vocale* desselben Autors, wahrscheinlich auch für die Jugend bestimmt, ist besseren Inhalts; nicht allein die mehr charakteristischen Melodien, sondern die durchgängig gute Mehrstimmigkeit thut wohl. Denn wenn auch hier wiederum italienische Süsslichkeit und Weinerlichkeit vorwaltet, so sind es doch persönliche Tonbilder; die (meist verliebten) Leute sagen doch etwas — obwohl wir freilich wünschten, sie sagten mehr. Das beste, weil durchgearbeitetste, ist wohl das Terzett am Schlusse, welches den Abschied des Kriegers von Weib und Kind darstellt. — Die italienischen Texte, theilweis von Metastasio, sind sinnlich klangvoll, musikalisch brauchbar ohne tieferen Gehalt. Sind überhaupt solche Schuldrillereien tiefgefühltes Bedürfniss? Haben wir nicht gute Compositionen reichlich genug, daran die Jugend üben — und erstarken kann? und mit solchen die Schulzeit füllen ist nicht Entweihung, wie die Aberweisen fürgeben. Die alten Propheten lernten an der Thora lesen, ohne Kinderbücher.

W. Taubert's Liederbuch für Kinder, ist ein theures Geburtstagsgeschenk für guter Leute Kind . . ., darunter versteht man vornehme Prinzlein, die jederzeit was Appartiges haben müssen und mit allerlei Spielzeug endlich nicht wissen wohin. Da aber solche arme Prinzlein doch auch Menschen sind so zu sagen, so würden wir auch sie, wie Jean Paul's Prinzenerzieher, lieber mit gesunder Hausmannskost versorgen und den sonst glücklich begabten, melodiösen Tonsetzer bitten, den Kindern nichts Appartiges zuzurichten. Schumann's Kinderstücke sind ein warnendes Beispiel! wie tief stehen sie unter dem Besseren, was Schumann geleistet, wie tief unter ähnlichem Spielwerke von Mozart und Haydn — wir fragen Erfahrene auf's Gewissen: 1) ob geistbegabte Kinder sie gern spielen, 2) ob minderbegabte durch solche Sachen zur Liebe

*) Ich mache hierbei auf einen sehr interessanten Aufsatz von W. Lackowitz »Musik für's Leben« aufmerksam, welchen die »Neue Berliner Musikzeitung« in Nr. 29—32 aufgenommen hat.

der Tonkunst gekommen sind.*) — Die Taubert'schen Kinderlieder sind nicht schlecht, nicht ganz bildlos — aber die Texte meist süsses gemachtes Zeug von Dichtern, die die Einfalt verloren; die Clavierbegleitung darin wenigstens nicht kindlich, dass sie meist abrupt in der Mitte beginnen — denn von den 19 Liedern beginnt das Ritornell nur 5 mal frisch von der Leber mit tonischem Dreiklang, dagegen 11 mal mit Septimen und deren Umkehrungen (2, $\frac{6}{5}$, einmal sogar mit einer Minderseptime), ferner mit der Sexte zwei, mit der Quartsexte eins. Jenes in der Mitte anfangen ist weder kindlich noch volksthümlich, sondern theatralisch leidenschaftlich. — Ist's überhaupt nöthig, ist's heilsam, den Kindern was Sonderliches zuzurichten für Lehre und Spiel? tüchtige Pädagogen von allen Parteien haben theils das Uebermaass verworfen, theils geradewegs alle Kinderliteratur verboten, weil Mütter und Lehrer Verstand genug haben sollen, das Allzuschwierige abzuwehren, einfach Volksthümliches aber frühzeitig und reichlich geben, auch wenn ein bischen Schweres darin vorkommt; denn nicht in der Spielschule lernt das Kind fortschreiten, wie man auch Steigen nicht auf plattem Boden lernt, sondern am Berge. Hertels Liederlexikon ist trotz mancher Mängel im Einzelnen doch darin vorzüglich, dass es Stoffmasse giebt, überwiegend gute. Niemand ist verpflichtet, alle durchzusingen, Jedermann findet sein Stück darin, das ihm lieb ist; dazu sind die Harmonien einfach und leicht ohne trivial zu sein, so in Text, Ton und Handlichkeit brauchbar, wie es berühmtere Leute, z. B. Erk, nicht immer erschwingen.

Die technischen Stimm-Uebungen haben letzthin nach der guten Seite hin Fortschritte gemacht, indem das Physiologische und Grammatische sorgfältiger als bisher behandelt ist. Das Büchlein von Oscar Guttmann »Gymnastik der Stimme« stellt die Ergebnisse der neueren Singpädagogik fasslich und in angenehmer Sprache zusammen, daher wir es denen, die es angeht, bestens empfehlen.

Volkslieder-Sammlung.

Ausländische Volkslieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass bearbeitet und mit deutscher Uebersetzung versehen von E. Hille und H. Kestner. 3 Hefte wälische, 3 irische, 3 schottische (in jedem Heft 6 Lieder, zus. 54). Preis: Partitur 7 Thlr. 28 Ngr. Stimmen 3 Thlr. 9 Ngr. (jedes auch einzeln zu haben). Hannover 1867, Nagel.

(Ed. Krüger.)

Das Vorliegende ist eine handlich zugerichtete Auswahl aus dem reichen Volksliederschatze, den H. Kestner in Hannover seit längeren Jahren angesammelt hat, woraus auch M. Bruch's hübsche schottische Lieder (Breslau 1864. Siehe d. Bl. 1864 S. 548) theilweis entlehnt sind. Drei Vorreden geben Rechenschaft über Quellen und Text, woraus wir Folgendes herausheben. Die wälschen sind entlehnt aus Parry *Selection of welsh melodies* etc. 1829. 3 Bde. Fol. Parry selbst versichert den Melodien nichts von ihrem ursprünglichen Charakter genommen zu haben, womit über das Alter derselben zwar keine Sicherheit gegeben, vielmehr nur das länger Erhaltene und heut noch Gesungene bezeichnet wird, daher der Ton oder Stil sich allerdings verschiedenartig anlässt, jedenfalls aber trotz der noch bewahrten Abgeschiedenheit des wälschen Stammes auch moderne Einflüsse verräth, wenn auch nicht in dem Maasse wie die früher durch denselben fleissigen Sammler H. Kestner aus eigener Anschauung des Volkslebens dargebrachten spanischen und portugisischen Lieder. — Die irische Sammlung beruht auf Bunting's 1792 begonnenen, dann durch Th. Moore und Stevenson in's Grosse ausgeführten *irish melodies* 1807—1834, die in 10 Foliobeften veröffentlicht sind. Auch hier sind in den Melodien, fast so sehr wie in Moore's Texten, Spuren späterer Zeiten reichlich verstreut, und die verkürzte Ausgabe: Th. M. *irish mld.* (1852 in Einem Bande) giebt auch Zeugniss davon. Die schottischen Lieder, hauptsächlich fussend auf F. Graham's *Songs of Scotland* (Edinb. 1850), werden den deutschen Sangesbrüdern wohl am meisten anmuthen, gewiss mehr als die Mehrzahl der durch Beethoven bearbeiteten.

Als vorzüglich schöne heben wir einige heraus, zur Anregung der Liebhaber, ihr Urtheil neben das unsere zu stellen. Vorzüglich schön erscheinen uns die wälischen Melodien: Heft 2, 2. 4. — 3, 3 | die irischen: Heft 1, 2. 3. — 2, 1. 2. 4. 5. — 3, 1. 2 | die schottischen: Heft 1, 2. 3. — 2, 1. 3. 6. — 3, 3. 4. 5. 6 — also 3 wälische gegen 8 irische, 9 schottische. Mag sein, dass unserem Urtheile volksthümliche Gelüste unterliegen, was der Gebildete nennt nationale Sympathien — welchen *terminus* wir neben vielen anderen gern in's Meer würfen, seitdem die nationalliberale Phraseologie, antonistisch wie immer, zur Confusion der Worte: Volksthümlich, Vaterländisch und Einfältig ihr geringes Scherflein beigetragen hat. — Unsererseits würde im erwünschten Falle einer Fortsetzung H. Kestner noch um weitere Gaben aus seiner Schatzkammer zu bitten sein, die — unangesehen ihres antiquarischen oder logisch poetischen Werthes — vornehmlich das Volksthümlich-Einfältige, welches fast immer zugleich das Schönste ist, in's Auge fassen, insbesondere bäten wir um englische, böhmische, russische — nur nicht ungarische! weil diese, selbst wenn wir ganz vergessen, wie nationalliberal sie gegen alles Deutschthum wüthen, doch durchgängig an melodischer Bildkraft arm, desto patziger in Declamationen daherfahren, mit bolzigen Syncopen, Pferdefüssen und Säbelgerassel — mehr zum Bangemachen derer, die es angeht, als zu melodischer Tonfreude.

Wegen der vierstimmigen Composition, in der E. Hille durchgängig moderne Factur und bequeme Stimmführung, überhaupt das Brauchbar-Handliche (*useful*) vorwalten lässt, haben wir einige Betrachtungen auf dem Herzen, die den späteren Heften etwa zu Gute kommen möchten. Zuerst die logische Rücksicht auf die Texte. Wir meinen nicht, dass jedes Ich und Du aus dem Chorgesange zu bannen wäre — wie u. a. der kühne Speculante Nic. Marselli (*ragione della musica moderna. Napoli* 1859) alle geistlichen Fugen nur deshalb hasst, weil viele Menschen zusammen nicht Eines denken können!*) — wir erbauen uns nach wie vor an den heiligen Chören *Ego sum flos campi — ad te levavi — de profundis clamavi ad te* — und vielen schönen Waldliedern gleicher Anrede: aber es ist doch zu unterscheiden zwischen dem öffentlichen Ich und der geheimen Herzenskammer. Wir ertragen es nicht, Mignon's Sehnsuchtlied oder Gretchen am Spinnrade von zahlreichen lustigen Burschen sanft brüllen zu hören wie Shakespeare's Löwen — es widert uns an, von offener Liedertafel zu hören »An deinem

*) Hierüber liesse sich jedenfalls streiten. Die Schumann'schen Kinderstücke als Uebungsstücke für Kinder zu halten, ist gewiss gegen die Intentionen des Componisten, nur in Betreff ihrer Anlage und musikalischen Ausdrucksweise verdienen sie — mit Recht — den Namen Kinderstücke. Schumann war ein reichbeschenkter Familienvater, und die kleinen Kunstwerke hat er gewiss während der Unterhaltung und zur Unterhaltung seiner Kleinen componirt. Wer kann in die Werkstätte eines Künstlers schauen. Die Mendelssohn'schen Kinderstücke (Op. 72) verdienen weit weniger ihren Namen, da sie weder Kinder spielen noch goutiren können. Obgleich mir in meiner Praxis der Fall vorgekommen ist, dass ein Mädchen von 8 Jahren die Schumann'schen Stücke mit Lust und Leichtigkeit gespielt hat, so ist dies doch nur eine sehr seltene Ausnahme.

D. Redact.

*) — — und dennoch, wenn so ein — »Volksredner« — eine »Idee« gebiert und illustrirt — steht das ganze Volk hinter ihm?

Digitized by Google

Busen möcht ich ruhn« u. s. w. Von dieser schlimmsten Art findet sich in den vorliegenden Tonsätzen nichts; auffallend sind jedoch einige, wie: Schottisch 1, 2; Irisch 1, 3 — 2, 1 — 2,3 unter denen namentlich das innig warme *Go where glory waits thee* (*irish* 1, 3) sich fremdartig ausnimmt mit dem bolzigen Bleigewicht am Fusse der goldenen Melodie. Wie lieblich, wenn dieses liebreiche Lebewohl etwa zweistimmig (mit linder Aenderung des Textes?), höchstens mit ein paar Harfen-Grundtönen erschiene! — So sind noch mehrere der sonst schönen Lieder durch harmonische Syllabirung belastet, die in der Urgestalt als Soli gedacht sind. — Mehrmals wäre auch willkommen, den Chor *unisono* zu beginnen, was bei vielen auch unserer deutschen Lieder, z. B. »Alles schweige« — die Wirkung der später eintretenden Harmonie erhöhen würde; von den Kestner'schen wünschten wir ein Gleiches bei Wälisch 1, 2 und 1, 4. — Ueberhaupt würden manche harmonische Zuthaten durch Einfachheit nur gewinnen; kunstreich durchflochtene Achtel zu den Vierteln (wie 1, 2) sind mit Vorsicht zu verwenden, damit der Volkston nicht Schaden nehme: die alte Kunst Forster's und Isaac's, über ein einfaches Lied einen reichen Contrapunkt zu setzen, lernen wir so leicht nicht wieder. Einzelne Versuche volltönender Harmonie, sogar doppelchörige, sind dessenungeachtet wohl gelungen, z. B. Wälisch 2, 2 und 2, 4, letzteres recht feierlich mit fast Händel'scher Klangfülle (wo uns freilich S. 7, 1 zum oberen Chor der Bass *B c c d* richtiger schiene als *B es g b*). — In allen Stücken die gelungensten, wo Melodie und Harmonie einander wechselsweis ausdeuten und erhöhen, scheinen uns Irisch 1, 2, Schottisch 2, 3 und 3, 3. — Merkwürdig ist in den schottischen, bei sonst nahe germanischem Anklange, der weite Tonumfang einzelner Melodien (dergleichen auch bei H. Carey stattfindet, siehe Chrysander Jahrb. I.): so hier S. 1, 1 *Ambitus tredecimae* $b-g^2$ im Sopran!

Würde die Sammlung fortgesetzt, dann würde ein alphabetisches Register der Liederanfänge — nicht der Ueberschriften! — ein Beisatz der Originaltexte, eine Angabe der Original-Tonarten die Nützlichkeit erhöhen. Der Werth des bisher Gegebenen wird sich am besten bewähren im lebendigen geselligen Vortrage von nicht zu grossen Chören.

Berichte.

Darmstadt. ℘ Nach längerer Unterbrechung kann ich Ihnen heute zwei nicht uninteressante Nachrichten senden: die eine betrifft ein unlängst hier gegebenes Concert, das einzige, welches in unserer *saison morte* Erwähnung verdient, und die andere enthält die erste sichere Kunde von einem neuen mittelrheinischen Musikfeste.

Der Cölner Männergesang-Verein war es wieder, welcher am 28. Juni c. ein sowohl von unserem Hofe, wie von einem äusserst zahlreichen Publicum besuchtes Concert im grossherzoglichen Orangeriehause gab. Der Ertrag war zum Besten eines Abt-Vogler-Monuments bestimmt und soll ein sehr reichlicher gewesen sein. Schon im vorigen Jahre war der genannte Verein, unter des kgl. Musikdirectors und Domorganisten F. Weber Leitung, nach Darmstadt gekommen, um für den genannten Zweck zu concertiren. Das Programm bestand aus verschiedenen Männerchören, zum Theil mit Hornquartett-Begleitung, ausserdem wurden drei Theile des Hummel'schen Septetts von Mitgliedern der Darmstädter Hofkapelle und der grossherzoglichen Hofpianistin Wilhelmine During (Schülerin von Franz Liszt) vorgetragen. Das Concert fand ganz ausserordentlichen Beifall, besonders gefielen einige Volkslieder. Der Verein zählte 70—80 Männerstimmen und bewährte in der That eine nicht geringe Meisterschaft in seinen fein nuancirten Vorträgen.

In dem laufenden Jahre soll also endlich wieder die Reihe der mittelrheinischen Musikfeste, welche mehrmals bereits durch die Ungunst der Verhältnisse, namentlich durch unübersteigliche Hindernisse, das Local betreffend, unterbrochen werden mussten, aufgenommen werden. Darmstadt wird das 6. mittelrheinische Fest am 27. und 28. September veranstalten, nachdem zu diesem Zwecke von dem Grossherzoge und der Militärbehörde ein sehr geeignetes Local, das hiesige Zeughaus, bewilligt worden. (Dasselbe bietet einen Raum für 1000 Mitwirkende und 4000 Zuhörer und ist akustisch sehr günstig gebaut, wie das erste mittelrheinische Musikfest [1856] und eine grosse musikalische Festfeier bei Inauguration unserer grossen Ludwigssäule [1844] bereits bewiesen haben.) Das Programm des 6. mittelrheinischen Musikfestes ist bereits von Delegirten der vier verbündeten Städte: Darmstadt, Mainz, Mannheim und Wiesbaden fest bestimmt und lautet: Erster Tag: Samson, Oratorium von Händel. Zweiter Tag, erste Abtheilung: Symphonie A-dur von Beethoven, Gesangsoli; Motette von Bach: »Lob, Ehr' und Dank« (*a capella* oder mit Streichorchester-Begleitung); zweite Abtheilung: Frithjof, dramatisches Gedicht für Soli, gemischten Chor und Orchester von C. A. Mangold, Ouvertüre und dritter Theil. Der letztgenannte Componist wird die musikalische Leitung des Festes übernehmen. Man hofft eine Betheiligung von ca. 7—800 Sängern und Sängerinnen nebst einem Orchester von entsprechender Stärke (120—130 Instrumentalisten) erreichen zu können. Sobald ich Näheres, namentlich über die Besetzung der Solostimmen etc. erfahre, werde ich nicht vergessen es Ihnen mitzutheilen.

Feuilleton.

Kurze Nachrichten.

Wer einen Begriff von französischer Blasirtheit erhalten will, der lese den Brief in den »Signalen« Nr. 37 von Wilhelm v. Lenz, dem einstigen Biographen Beethoven's. So weit kann es ein gescheuter Mann bringen, wenn er sich nur in russischer und französischer sogenannter hoher Gesellschaft bewegt. Das nennt man in solchen vornehmen Kreisen wahrscheinlich sprudelnden Humor. Für uns sind das nur blasirte Ausfälle eines Gourmands, welcher nicht mehr ordentlich verdauen kann und aus Verzweiflung sich verzweifelt darüber lustig machen möchte, dass die in Deutschland noch einen gesunden Appetit haben — geistig und physisch. Der russische Herr Staatsrath bekommt in Deutschland Langeweile und möchte sich gern auf unsere Kosten amüsiren. O ho! Herr Staatsrath, damit fallen Sie gründlich durch, so dumm ist der Deutsche nicht mehr. — Während der Zeit, dass Sie in Russland waren und sich dort Ihren Geschmack verdorben haben, sind wir Deutschen gewaltig aufgewacht. Wir wissen jetzt unter Anderem, dass wir die erste Nation der Welt sind und dass die Anderen bei uns stets betteln und borgen müssen. So borgen sie sich z. B. die Musikwerke, die Musiker und die Sänger, und was Sie, Herr Staatsrath, von Petersburg, London und Paris sagen, kommt uns recht lächerlich vor.

In der Peterskirche zu Görlitz fand am 15. August ein Orgel- und Vocal-Concert von Herrn Musikdirector Klingenberg veranstaltet statt, welches von Seb. Bach die F dur- und D moll-Toccata, den vierstimmigen Choral »Befiehl du deine Wege« und das Präludium und die Fuge in G, nebst dem vierstimmigen Satz »Ehre sei dir Christe« von Heinrich Schütz und die Motette nach Worten des 25. Psalms vom Concertgeber zu Gehör brachte.

Am 4. August wurde zur 50jährigen Jubelfeier des Lehrer-Seminars zu Eisenach in der Hauptkirche daselbst von Herrn Hermann Thureau ein Concert veranstaltet, in welchem die Ouvertüre über »Ein' feste Burg« von Nicolai, Adagio für Violine und Orgel von Spohr, drei Motetten für Chor von drei Lehrern des dortigen Seminars, den Herren Kühmstedt, Müller-Hartung und H. Thureau componirt, und der Lobgesang von Mendelssohn zur Aufführung gelangten.

Herr Oberstaatsanwalt Aug. Wilhelm Ambros in Prag, der bekannte Musikgeschichtsforscher, schreibt eine czechische Oper für die Prager Bühne. Die Czechen wollen jetzt durchaus nur Czechisches hören und sehen, und da ihnen das erst seit sehr kurzer Zeit eingefallen ist, so werden alle Hebel in Bewegung gesetzt, sich eine Literatur zu verschaffen, an die sie bisher so wenig gedacht haben.

Die Zwickauer Bibliothek besitzt in der musikalischen Abtheilung ein altes geschriebenes Heft einer Bassstimme (die anderen Stimmen scheinen verloren gegangen zu sein), auf welchem sich folgender ergötzliche Vers befindet.

»Mein Name der heisst gar recht der Bass,
Meine Gurgel ich stets muss haben nass;
Der Nacht ich sitz und böffel auch,
Dass mir der Hals wird wacker rauh.«

Briefkasten der Redaction.

Herr *H. L.* (?) in *Zweibrücken*. Das Pfälzische Musikfest ist bereits in Nr. 28 erwähnt.

Digitized by Google

ANZEIGER.

[153] **Chorlieder für gemischte Stimmen.**

Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in Breslau erschienen und sind durch jede Musikalien- oder Buchhandlung zu beziehen:

Reichel, Adolph, Op. 22. **Vier Lieder** (Abendlied; Frühlingslied; Bundeslied; Vanitas! vanitatum vanitas) für 2 Sopran, Alt, Tenor und Bass. Partitur und Stimmen 1⅙ Thlr. Stimmen apart 25 Sgr.

Reichel, Adolph, Op. 23. **Fünf Lieder** (Frühlingsglaube; Sommernacht; Der Tod, das ist die kühle Nacht; Wandrers Nachtlied; Tischlied) für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Partitur und Stimmen 25 Sgr. Stimmen apart 15 Sgr.

Früher erschienen:

Auswahl englischer Madrigale aus dem 16. und 17. Jahrhundert für gemischten Chor. Mit deutscher Uebersetzung herausgegeben von **Julius Joseph Maier**. In 3 Heften.
Erstes Heft. Partitur und Stimmen 1⅓ Thlr.
Zweites Heft. Partitur und Stimmen 1⅓ Thlr.
Drittes Heft. Partitur und Stimmen 1⅓ Thlr.

Hermes, Eduard, Das einsame Röslein im Thal, für gemischten Chor. Partitur und Stimmen 7½ Sgr.

Rust, Wilhelm, Op. 6. **Sechs Gesänge** für Sopran, Alt, Tenor und Bass. In 2 Heften.
Erstes Heft. Partitur und Stimmen 1 Thlr.
Zweites Heft. Partitur und Stimmen 27½ Sgr.

Vierling, Georg, Op. 26. **Vier Quartette** für gemischte Stimmen. Partitur und Stimmen 27½ Sgr.

[154] Soeben erschien in meinem Verlage und ist durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

OUVERTURE
zu
„Otto der Schütz"
für Orchester
componirt von
Ernst Rudorff.

Op. 12. Partitur Pr. 1 Thlr. 20 Ngr. Orchesterstimmen Pr. 3 Thlr.
Diese Ouverture wurde vorigen Winter mit grossem Beifall im Gewandhause aufgeführt.

Leipzig, den 3. September 1868.

Robert Seitz.

[155] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Gotthold Kunkel.
O Vaterland! Du bist es werth!
Dichtung von Marie Ihring
für
vierstimmigen Männerchor mit Begleitung von Blasinstrumenten oder Pianoforte componirt.
(Der Schässler'schen Liedertafel zu Halle an der Saale gewidmet.)
Op. 23.
Partitur und Chorstimmen . . . Pr. 15 Ngr.
Chorstimmen einzeln . . . . . à - 1½ -

Werke von Joh. Seb. Bach
[156] aus dem Verlage von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

a. Für Pianoforte und Violine.

Erstes Violin-Concert (in A moll) für Violine und Pianoforte bearbeitet von *Ferd. David*. 1 Thlr. 5 Ngr.
Zweites Violin-Concert (in E dur) für Violine und Pianoforte bearbeitet von *Ferd. David*. 1 Thlr. 10 Ngr.
Sechs Orgel-Sonaten für Pianoforte und Violine eingerichtet von *E. Naumann*. Nr. 1. Es dur 25 Ngr. Nr. 2. C moll 1 Thlr. Nr. 3. D moll 25 Ngr. Nr. 4. E moll 25 Ngr. Nr. 5. C dur 1 Thlr. 7½ Ngr. Nr. 6. G dur 27½ Ngr.

b. Für Pianoforte.

Sechs Fragmente aus den Kirchen-Cantaten und Violin-Sonaten für Pianoforte übertragen von *Camille Saint-Saëns*. Compl. 1½ Thlr. Einzeln:
Nr. 1. Ouverture aus der 28sten Kirchen-Cantate. 15 Ngr.
- 2. Adagio aus der 3ten Kirchen-Cantate. 10 Ngr.
- 3. Andantino aus der 5ten Kirchen-Cantate. 10 Ngr.
- 4. Gavotte aus der 2ten Violin-Sonate. 7½ Ngr.
- 5. Andante aus der 3ten Violin-Sonate. 7½ Ngr.
- 6. Presto aus der 35sten Kirchen-Cantate. 7½ Ngr.

Ausgewählte Stücke aus den Violin-Solo-Sonaten für das Pianoforte bearbeitet von *J. Raff*.
Heft 1. Chaconne. 1 Thlr.
- 2. Präludium und Fuge in A moll. 23 Ngr.
- 3. Sarabande in H moll. Menuett. 1. 2. Bourrée in H moll. Presto. 25 Ngr.
- 4. Präludium und Fuge in C. 25 Ngr.

c. Für Orgel.

Die Kunst der Fuge. Für die Orgel übertragen und zu Studienzwecken mit genauer Bezeichnung des Vortrags, sowie der Manual- und Pedal-Applicatur versehen von *G. Ad. Thomas*. Heft 1. 1 Thlr. Heft 2—3 à 22½ Ngr.
Drei Stücke aus der Matthäus-Passion. Für die Orgel übertragen von *R. Schaab*. Nr. 1. Arie und Chor 12½ Ngr. Nr. 2. Chor 17½ Ngr. Nr. 3. Schlusschor 12½ Ngr.
Präludium und Fuge über den Namen BACH. Für Orgel übertragen und mit Pedal-Applicatur bezeichnet von *G. Ad. Thomas*. 15 Ngr.

[157] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Zwölf
Lieder und Romanzen
für Frauenchor a capella oder mit willkührlicher Begleitung des Pianoforte
componirt von
Johannes Brahms.
Op. 44. Heft 1. 2.
Partitur und Stimmen à 1½ Thlr. Stimmen einzeln à 5 Ngr.

Heft I.

Nr. 1. Minnelied: »Der Holdseligen sonder Wank« von J. H. Voss. Nr. 2. Der Bräutigam: »Von allen Bergen nieder« von J. v. Eichendorff. Nr. 3. Barcarole: »O Fischer auf den Fluthen, Fidelin«, Italienisch. Nr. 4. Fragen: »Wozu ist mein langes Haar mir denn«, Slavisch. Nr. 5. Die Müllerin: »Die Mühle, die dreht ihre Flügel« von A. v. Chamisso. Nr. 6. Die Nonne: »Im stillen Klostergarten« von L. Uhland.

Heft II.

Vier Lieder aus dem Jungbrunnen: Nr. 1. »Nun stehn die Rosen in Blüthe«. Nr. 2. »Die Berge sind spitz und die Berge sind kalt«. Nr. 3. »Am Wildbach die Weiden, die schwanken Tag und Nacht«. Nr. 4. »Und gehst du über den Kirchhof«. Nr. 5. Die Braut (Von der Insel Rügen): »Eine blaue Schürze« von Wilhelm Müller. Nr. 6. Die Märznacht: »Horch! wie brauset der Sturm« von Uhland.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Arrey von Dommer.

Leipzig, 16. September 1868. **Nr. 38.** III. Jahrgang.

Inhalt: Einleitung zu einem holländischen Tonkünstler-Lexikon. — Das Volkslied in der Volksschule. — Recensionen (Miscellanea [Fortsetzung]). — Feuilleton (Kurze Nachrichten). — Anzeiger.

Einleitung zu einem holländischen Tonkünstler-Lexikon

verfasst von Rob. Eitner.

Der Verein zur Beförderung der Tonkunst in Amsterdam stellte im Jahre 1866 die Preisaufgabe eines biographisch-bibliographischen Verzeichnisses aller Tonkünstler und Schriftsteller über Musik, welche bis zum Anfange des XVIII. Jahrhunderts in dem nördlichen Theile der Niederlande (dem jetzigen Königreiche Holland) geboren sind oder daselbst gelebt haben. Wie schon mitgetheilt, erhielt die hierauf eingesandte Arbeit des obengenannten Herrn den Preis, und wir theilen aus dem Manuskript die Einleitung mit, welche vielleicht ein allgemeines Interesse hat, da über den Gegenstand bisher noch so äusserst wenig bekannt ist.

Die hohen Verdienste, welche sich die Niederläuder um das erste Aufblühen der Tonkunst erworben haben, sind so oft und so vortrefflich beschrieben worden, und sind dokumentirt durch so viel musikalische Denkmale der Vergangenheit, dass ich bei dieser nur kurz gefassten geschichtlichen Uebersicht dieselben als bereits bekannt übergeben kann. Da es meine Aufgabe erheischt, die nördlichen von den südlichen Niederlanden, also kurz gesagt, Holland von Belgien zu trennen, was bei allen mir vorangegangenen Arbeiten nicht geschehen ist, ja sogar die Holländer gegen die Belgier sehr vernachlässigt worden sind, und man von dem nördlichen Theile fast gewöhnt war nichts Ausserordentliches in der Tonkunst zu erwarten, so wird es meine specielle Aufgabe sein, diese Ansichten auf ihr richtiges Maass zurück zu führen.

Es lässt sich nicht leugnen, dass die Zahl der belgischen bedeutenderen Musiker die der holländischen bei weitem übertrifft, doch ist es bei der Vertheilung der berühmten Männer der Tonkunst in der Geschichtschreibung nicht ganz unparteiisch zugegangen, jedem Komponisten, welchen man so zu sagen nicht unterzubringen wusste, wurde Belgien als Geburtsland angewiesen. Hennegau und Flandern wurden reichlich mit alten berühmten Komponisten ausgestattet: Denn woher sollten diese bedeutenden Talente anders kommen? Der rauhe Norden konnte sie doch nicht erzeugen, der lieferte seit jeher nur Mathematiker und Aerzte. Ich nenne unter diesen beliebig nach den südlichen Niederlanden verlegten Männern nur Jacob Clemens non Papa. Sein Geburtsland ist ganz unbekannt, und Flandern ist nur eine beliebige Annahme; Jacob de Wert (Waert) ist ebenso unbekannt, doch soll er ein berühmter Belgier sein, und wahrscheinlich stammt er aus der Stadt Weerdt am Bree in der Limburgischen Provinz. Auch Simon van der Eycken, Quercu genannt, wird aus Brüssel gebürtig bezeichnet, ohne dass man etwas Genaueres darüber weiss; er selbst nennt sich »ein Brabanter«. Herr F. J. Fétis glaubt irgendwo gelesen zu haben, dass er aus Herzogenbusch sei, doch mag dies auf einer Verwechselung beruhen, denn Forkel sagt in seiner Literatur, dass sich ein Exemplar seines Werkes auf der Stiftsbibliothek zu Herzogenbusch befindet, und dies mag Hrn. Fétis vorgeschwebt haben, als er in seiner *Biogr. universelle* (2. Auflage. T. VII S. 151) schrieb: »*Je crois avoir lu quelque part que l'artiste dont il s'agit était de Bois-le-Duc; mais ce souvenir est vague.*« Ich habe ihn auf diese schwankenden Nachrichten hin nicht aufnehmen können, besonders da alle anderen van der Eycken aus Belgien stammen.

Um nicht in den umgekehrten Fehler zu fallen, nämlich jeden, der so zu sagen heimathlos ist, zum Holländer zu machen, habe ich diese bekannten und berühmten Männer ausser de Wert weglassen müssen, und bedauere nur, dass von den Holländern selbst bisher so wenig zur Erforschung der Biographie ihrer Kunstheroen geschehen ist. Jedes Land, jede Stadt forscht jetzt in den Archiven der Kirchen, in den Bibliotheken, in den Chroniken nach ihren Tonmeistern. In Deutschland, Frankreich, Belgien herrscht ein reges Leben, und jeder Monat bringt fast eine Novität über Specialforschungen in der Musikgeschichte. Ich erinnere hier nur an die deutschen Städte: Dresden, Berlin, Leipzig, München, Regensburg, Cassel, ferner an die französischen: Strassburg, Cambray, Dijon, Audenarde, Evreux. Wer forscht in Holland danach? An wen ich mich auch dort wandte, entweder erhielt ich gar keine Antwort oder die wenig tröstliche: Hier giebt es nichts, hier beschäftigt sich kein Mensch mit Musikgeschichte. Ich

Digitized by Google

bat um Auszüge aus den Kirchenregistern, um über einzelne Musiker näheren Aufschluss zu erhalten, ich fragte, ob im Haag unter den Burgundern eine herzogliche Kapelle bestanden habe; leider erhielt ich nichts, stets war ich auf deutsche oder französische Werke angewiesen.

Bei meinen Forschungen bin ich zu der Ueberzeugung gelangt, dass Holland eine grosse Anzahl musikalischer Talente erzeugt hat, doch nur von zwei bedeutenden Musikern weiss man, dass sie die meiste Zeit ihres Lebens daselbst gelebt haben, alle Anderen suchten in Italien, in Frankreich und anderen Ländern ihren Unterhalt. Holland selbst that zu wenig für seine Künstler, und daher kam es, dass es nie der Sammelplatz von Künstlern geworden ist. Diese beiden Musiker sind Jacob Obrecht aus Utrecht und Jan Pieter Swelinck aus Deventer.

Jacob Obrecht, welcher so zu sagen den Reigen unserer bedeutenden Musiker eröffnete, lebte in einer Zeit, wo die Musik noch in der Wiege lag, und es eines genialen Kopfes bedurfte, um dieselbe in den Rang der ebenbürtigen Schwesterkunst, der Poësie, zu erheben. Er war am Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts geboren und verlebte wahrscheinlich den grössten Theil seines Lebens in Utrecht, wo er für die Entwicklung der Tonkunst wirkte.

Jan Pieter Swelinck, nachdem er sich im Auslande ausgebildet hatte, kehrte in sein Vaterland zurück und liess sich in Amsterdam nieder. Von da aus verbreitete sich sein Ruhm über die ganze civilisirte Welt, und aus allen Orten kamen Schüler zu ihm, um unter seiner Leitung ihre Studien zu vollenden. Es muss am Ende des XVI. und zu Anfang des XVII. Jahrhunderts ein reges Künstlerleben in Amsterdam gewesen sein. Swelinck selbst muss eine bezaubernde Persönlichkeit besessen haben, denn nicht nur, dass seine Schüler ihn wie ihren Vater verehrten, sogar das Aeussere ihres Meisters ahmten sie nach. Auch der sonst so sparsame Kaufmannsstand fühlte sich bewogen, ihrem Meister Peter, wie er kurzweg genannt wurde, eine anständige Pension zu zahlen, ein Fall, der vielleicht einzig in der Geschichte dasteht.

Unter den Musikern, welche im Auslande gelebt und dort einen hohen Rang unter den Künstlern eingenommen haben, nenne ich nur Gerard Avidius, Jacob de Brouck, Jan le Cocq, Ghiselin Danckerts, Christian Hollander, Jossen Junckers und Jacob de Wert; sie lebten alle im XVI. Jahrhundert. Im XVII. Jahrhundert ist nur noch Carl Hacquart zu nennen, welcher sich in seinem Vaterlande durch seine Kompositionen einen allgemein geachteten Namen erworben hat.

Soviel tüchtige Komponisten sich auch an diese Männer bis hinauf in das XVIII. Jahrhundert anreihen, soviel sie auch geschrieben und in der Stadt, wo sie lebten, in hoher Achtung gestanden haben, keiner erreichte mehr die hohe Bedeutung, welche die ganze Welt mit Bewunderung erfüllen konnte. Die künstlerische Produktivität hatte ihren Kulminationspunkt erreicht. Dafür wurde die Nation durch eine spekulative Verstandesschärfe entschädigt, wie sie kaum noch ein anderes Land in solcher Anzahl von gelehrten Köpfen zu gleicher Zeit hervorgebracht hat. Man schlage das Jöcher'sche Gelehrten-Lexikon auf, und man wird sicher fast auf jeder Seite ein bis zwei holländische Gelehrte antreffen. Eine grosse Anzahl derselben, nebst tüchtig gebildeten Musikern, machte es sich zur Aufgabe, die theoretische Seite der Musik auszubilden, und schuf dadurch die Grundlage zur weiteren Entwickelung der Musik. Als die Bedeutendsten nenne ich Johann Albert Bannus, Quirinus van Blankenburg, Cornelis de Brockland, J. P. A. Fischer, A. Herman Gogavin, Hendrik van der Putten, Salomon van Til, Isaak Vossius, Jacob Vredeman, Conrad Zumbag de Koesfelt.

Als berühmte Virtuosen hat Holland zwei Musiker aufzuzählen, welche als Orgelspieler einen Weltruhm genossen haben, und zwar sind dies der schon genannte Jan Peter Swelinck und Jan Adam Reinke aus Deventer. Eine merkwürdige Erscheinung ist es, und das Temperament der Holländer eigentlich charakterisirend, dass sich kein holländischer Musiker, so weit sich meine Forschungen bisher erstrecken, auf irgend einem anderen, leichter beweglichen Instrumente als die Orgel, ausgezeichnet hat. Alle Violin-Virtuosen z. B. sind Ausländer, und manche derselben, wie Pietro Locatelli, liessen sich in Holland ganz nieder und förderten durch ihre genialen Leistungen den Kunstsinn des Publikums.

Die Holländer werden so oft als gleichgültig gegen die Künste geschildert, und doch beweist so Vieles, dass sie keiner anderen Nation nachstehen. Zum Beweise meiner Behauptung führe ich die massenhafte Produktion der Notendruckereien in Amsterdam an. Roger, Witvogel, Le Cene, Olofson, aus dem Ende des XVII. und zu Anfang des XVIII. Jahrhunderts, müssen ungeheure Massen von Notenbüchern gedruckt haben, und da die inländischen Komponisten ihnen nicht genug lieferten, so legten sich die Verleger auf den Nachdruck von Kompositionen aus anderen Ländern. So liess sich z. B. Witvogel durch Kaufleute Kompositionen bis aus Italien mitbringen. Auch C. Fr. Hurlebusch klagt in der Vorrede zu seinen bekannten *Compositioni musicali*, dass er dieselben nur deshalb noch einmal habe drucken lassen, weil sie Witvogel in Amsterdam ohne sein Wissen herausgegeben habe, und dabei auf so unverantwortliche Weise mit seinem Eigenthum verfahren sei, dass er, um seine Ehre zu retten, dieselben hier in ihrer wahren Gestalt dem Publikum übergebe.

Diese grosse Produktion der Verlagshandlungen lässt auf eine grosse Konsumtion von Seiten des Publikums schliessen; denn das Erstere ohne das Letztere wäre widersinnig. Auch die im Anhange verzeichneten Liederbücher, besonders geistlichen Inhaltes, von denen manche in kurzer Zeit vier bis sechs Auflagen erlebt haben, geben

Digitized by Google

ein beredtes Zengniss, dass die Nation ein reges Interesse für die Tonkunst empfunden hat.

Ich muss hier noch erwähnen, dass ich einige Komponisten mit aufgenommen habe, von denen man nicht die geringsten Nachrichten über ihren Lebenslauf besitzt, welche so zu sagen heimathlos in der Musik-Biographie umherirren, deren Werke aber von holländischen Verlegern gedruckt und nur dadurch allein der Nachwelt erhalten worden sind. Obgleich ihre Namen oft ganz specifisch deutsch, italienisch oder englisch klingen, so glaubte ich sie doch hier verzeichnen zu müssen, da, wenn auch nicht ihr Körper, doch ihre Geistesprodukte in Holland einheimisch waren. Hierher gehören z. B. die Namen: Giacomo Facco, Féde, Oevering de Popma, A. Schultsen, Topham und Andere.

Ich übergebe hiermit meine Forschungen der Oeffentlichkeit, mir wohl bewusst, dass sie erst einen Anfang bilden, doch hoffe ich mit diesem Anfange das Interesse für die holländische Musikgeschichte in Holland selbst zu wecken, so dass sich sowohl andere Kräfte derselben widmen, als sich mir bei meinen ferneren Forschungen die Quellen leichter eröffnen werden.

Das Volkslied in der Volksschule.

(E. Hille.)

Die Wichtigkeit der Musik, speciell des Gesanges, als Bildungsmittel für die Jugend ist längst anerkannt, und man geht mehr als früher darauf aus, ihr auch in der Volksschule einen berechtigten Platz neben den anderen Lehrgegenständen anzuweisen. Erfreulich ist dabei die Wahrnehmung, dass, was wenigstens unsere Provinz (die Provinz Hannover) betrifft, die Lehrer auf eigene Hand die Sache zu fördern suchen, während ihr von Seiten der Behörden bisher wenig Aufmerksamkeit geschenkt wurde. Von dem Eifer und guten Willen der Volksschullehrer unserer Provinz geben die von ihnen edirten Liederbücher für die Schule Zeugniss. So gab 1865 der Vorstand der Lehrer-Witwen- und Waisenkasse für die Provinz Lüneburg einen »Liederschatz für Schulen« heraus (Harburg, K. Dankwerts); ihm folgte 1866 der hannoversche Lehrer-Verein mit seiner »Liederheimath« (Hannover, Gustav Othmer), und 1868 erschienen »Ausgewählte Lieder«, von den Volksschullehrern Göttingens zusammengestellt (Göttingen, Deuerlich). Desgleichen gaben der ostfriesische Lehrer-Verein, einige Lehrer in Celle, die Einbecker Lehrer Liederbücher heraus, und ihrem Beispiele werden noch folgen die Hildesheimer Volksschullehrer.

Das sich mehr und mehr wiederholende Zusammenwirken der Lehrer auf diesem Felde ist jedenfalls eine Erscheinung, die unsere besondere Aufmerksamkeit herausfordert. Wir werden vor allen Dingen veranlasst zu fragen, ob durch dasselbe besonders Gutes, Praktisches zu Tage gefördert wird, und ob im Vergleiche zu den bereits vorhandenen zahlreichen Liederbüchern die in Rede stehenden sich durch Aufstellung anderer dem Zwecke mehr entsprechender Gesichtspunkte auszeichnen oder Vorzüge und Vortheile anderer Art bieten, durch welche die innere Nothwendigkeit ihrer Existenz genügend dargethan wird. Ehe wir näher untersuchen, wird es nöthig sein, die Grundsätze aufzustellen, nach denen Bücher dieser Art herzustellen und zu beurtheilen sind.

Zunächst wird man fragen müssen, welcher Gesangsstoff denn wohl der zweckmässigste, beste für die Volksschule sei. Wir antworten unbedingt: Das Volkslied in Wort und Weise. In ihm spricht sich das Denken und Fühlen einer Gesammtheit am treuesten und wahrsten aus, nicht selten wahrhaft ergreifend und rührend. Mag die Liebe, die Natur, das Vaterland, ein Handwerk, eine Heldenthat oder sonst Anderes besungen werden, immer bietet das ächte Volkslied eine Quelle reinsten Genusses und wahrer Poesie. Daher der Reiz, den es ausübt und der ihm besonders von Herder's und Goethe's Zeit an bis in die Gegenwart das Interesse nicht blos unserer besten Dichter, sondern Aller zugewandt hat, welche auf wirkliche Poesie halten. Wie treu hat man seit jener Zeit geforscht, wie fleissig und erfolgreich gesammelt, um dem Volke seine Schätze vor Augen zu führen und zu erhalten! Man staunt über den ausserordentlichen Reichthum an Volksliedern, den wir besitzen. Kein anderes Volk kann sich darin mit uns messen. Die vom Volke selbst gewählte und sich angeeignete Literatur ist stets einfach, klar und verständlich in ihrer textlichen wie musikalischen Form und in letzterer stets melodisch eindringlich; sie eignet sich also ihrer Natur nach recht eigentlich dazu, die Grundlage (in ihrem musikalischen Theile) für allen Gesangunterricht nicht nur in der Volksschule, sondern auch in allen anderen Schulen zu bilden. Was von einer Gesammtheit und vom Herzen kam, sollte es nicht wieder für die Gesammtheit sein und zu Herzen gehen? Gewiss. Das Volkslied ist insofern auch der dankbarste Stoff, als sich aus ihm für das ganze spätere Leben der schönste und dauerndste Gewinn ziehen lässt. Das sollte die Schule stets beherzigen. Seit Jahren ist beredt und eingehend für das Volkslied und seine Pflege in der Schule plaidirt worden, und die guten Früchte sind nicht ausgeblieben. In neuester Zeit jedoch fängt man in maassgebenden Kreisen (und das sind die Lehrerkreise, da die Schulbehörden sich um die Sache nicht kümmern) an, das Volkslied zu Gunsten allerlei moderner Lieder mehr oder weniger zu vernachlässigen, und deshalb dürfte es nöthig erscheinen, wiederholt auf dasselbe hinzuweisen.

Die Auswahl der Volkslieder für die Schule ist selbstverständlich mit der grössten Vor- und Umsicht vorzunehmen und alles irgendwie Anstössige, jede Zweideutigkeit, und habe sie nur den Schein einer solchen, zu vermeiden. Im Uebrigen stellen wir als leitenden Grundsatz auf: Lieder zu wählen, welche auch für das ganze spätere Leben vorzuhalten geeignet sind. Die Schule hat auch auf diesem Felde für das Leben vorzubereiten und es ist dies eine vor allen anziehende Aufgabe. Was in seiner Totalität nicht nachhaltig zu wirken oder nur das Kind als solches zu interessiren vermag, das halten wir deshalb nicht für schlecht, aber weniger passend für unseren Zweck. Aus diesem Grunde möchten wir das Kleinkinderlied aus solchem Buche ausgeschlossen wissen. Das erwachsene Kind fasst gar zu leicht Vorurtheile gegen ein Buch, das es als kleines Kind benutzt, und wirft es nach der Schulzeit gern bei Seite. Man verstehe uns aber nicht falsch; wir gestehen dem Kleinkinderliede seine volle Berechtigung zu und wollen es cultivirt wissen; nur möchten wir es einem besonderen Heftchen zuweisen. In diesem Genre besitzen wir gleichfalls eine Menge der schönsten Volkslieder und in wie liebenswürdiger Weise hat sich neuerer Zeit nicht Hoffmann von Fallersleben der Kleinen angenommen, wie manches allerliebste Liedchen von ihm ist nicht in das kleine Volk gedrungen! — Von Bänkelsänger- und Leierkastenliedern, sollten sie auch nicht das geringste Anstössige enthalten, reden wir nicht; sie können höchstens culturhistorischen Werth für uns haben. Die Zahl der wirklich guten und verwerthbaren Volkslieder ist so gross, dass Niemand

Digitized by Google

in Gefahr gerathen kann, seine Zuflucht zu einem Liede jener Gattung zu nehmen.

Gegen die in neuerer Zeit fast zur Manie gewordene willkürliche Zerreissung von Text und Melodie und die Substituirung unbedeutender moderner, nebenbei gesagt, häufig geistlicher oder in's Geistliche hineinschillernder Texte erklären wir uns auf's Entschiedenste. Zu Gunsten schöner Weisen mit überhaupt nicht verwerthbaren Texten mag man Ausnahmen gestatten, vorausgesetzt, dass gute volksmässige und dem inneren Wesen der Melodie völlig entsprechende Texte vorhanden sind und untergelegt werden; nur soll man kein eigentliches Geschäft aus jener Zerreissung machen. Was sich mehr für die reifere Jugend eignet, das überlasse man ihr auch mit seiner Weise; man hebe die Einheit zwischen Text und Melodie nicht in oft geradezu barbarischer Weise auf und schmälere oder vernichte dadurch nicht das Interesse der reiferen Jugend an dem Liede. Will man durchaus geistliche Volkslieder haben, nun, es fehlt auch an ihnen nicht, sonst wende man sich zu unseren schönsten Kirchenliedern. Gegen die Umschreibung eines einzelnen unzulässigen Wortes, ja sogar gegen die Weglassung einer ganzen der Schule nicht füglich zu bietenden Strophe ist weniger einzuwenden, wenn das Verständniss, der Sinn und die Einheit des Ganzen nicht darunter leiden. Doch mag man auch hierin sich auf das geringste Maass beschränken. Ganz zu verwerfen sind aber die vollständigen Umarbeitungen der Texte, rect. Verballhornungen, wie wir sie neuerdings häufig antreffen. Mit einem Wort: wir wollen, dass Wort und Weise des Volksliedes in ihrer Reinheit und Einheit erhalten bleiben, womit nicht gesagt sein soll, dass auf berechtigte Varianten überhaupt keine Rücksicht zu nehmen sei. Nicht selten erhalten Volkslieder im Laufe der Zeit eine mehr oder minder veränderte Gestalt; ändert nachweislich das Volk und macht dieses sich Lieder mundgerecht, so ist Notiz davon zu nehmen, nicht aber jede beliebige Variante, die man hie oder da einmal auf der Gasse hört, auch sofort als berechtigt aufzutischen. Um hier das Richtige zu treffen, bedarf es der sorgsamsten Prüfung, Vergleichung, des feinsten poetisch-musikalischen Taktes, der genauesten Kenntniss von dem Wesen des Volksliedes überhaupt. So kann z. B. oft ein einziger Ton der Melodie einen anderen Charakter verleihen, ja sie selbst in den Bänkelsängerton herabziehen. Auch in dieser Beziehung sind neuerdings viele Herausgeber von Volksschulliederbüchern allzu sorglos verfahren. Sie tragen einen grossen Theil der Schuld an der immer mehr um sich greifenden Verflachung und Korruption.

Das neuere Volkslied ist nicht weniger der Beachtung werth als das ältere; nur ist die Ausbeute hier bei weitem geringer. Die aus den Freiheitskriegen stammenden Volkslieder rechnen wir nicht zu den neueren. Von Komponisten, welche in neuerer Zeit den Volkston am glücklichsten getroffen haben, nennen wir C. M. v. Weber, Silcher und auch Methfessel. Manch schönes Lied von ihnen ist in das Volk gedrungen. Was letzteres sich bis in die Gegenwart hinein ausserdem angeeignet, dürfte zu zählen sein und sich bei näherer Betrachtung auch nicht immer stichhaltig erweisen, weil es zu viel specifische Gelegenheits-Poesie und -Musik enthält. Was davon lebensfähig ist, wird sich erhalten und verbreiten, und Spätere werden es gewissenhaft verzeichnen. Halten aber wir, die wir in der Gegenwart leben, nicht voreilig jedes Lied, das in der Liedertafel gern gesungen oder auf der Gasse gepfiffen oder von der Drehorgel bearbeitet wird, für ein wirkliches Volkslied, oder mindestens für ein Lied, das man der Schuljugend nicht vorenthalten dürfe; halten wir auch nicht jede beliebige Opernweise, die nachgesummt wird, für das geeignete Singmaterial für die Schule, und schmuggeln wir endlich nicht eitel unsere eigenen Erzeugnisse oder die guter Freunde in die Schul-Liederbücher ein. In all diesen Punkten sind unzählige Missgriffe begangen. — Das heutige Kunstlied, das durchkomponirte Lied, eignet sich seinem Wesen nach nicht zur Verwerthung für die Volksschule, es ist zu breit in der Form und findet häufig in der Begleitung seine Hauptstütze, seinen eigentlichen Reiz; dennoch findet man es in den betreffenden Liederbüchern, und obendrein nicht selten in nur mittelmässiger Qualität vertreten. — Was die Gegenwart an wirklichen Volksliedern geliefert hat, ist, wie schon angedeutet, an den Fingern herzuzählen. Die materiellen Interessen mögen zeitweise prävaliren; seine Poesie verliert das Volk trotzdem nicht, mag sie einstweilen auch in den Hintergrund gedrängt werden. Kommen wir ihm aber nach Kräften zu Hülfe, führen wir ihm immer und immer wieder und stets mehr von seinen altbewährten Schätzen vor und sorgen wir, dass es vor falschen Wegen bewahrt bleibe. Dahin haben hauptsächlich die Liederbücher für die Volksschule zu wirken. Möchten deren Herausgeber sich dies recht zu Gemüthe führen.

In Betreff eines anderen Punktes müssen wir uns entschieden gegen die darin bisher bewiesene Engherzigkeit und Intoleranz erklären. Es betrifft das die ernste, keusche, wir möchten sagen, ideale Liebe zum Gegenstande habende Volkslied, welches man grundsätzlich ausschliesst. Mit Unrecht jedoch. Wir fordern nicht besondere Bevorzugung dieser Gattung (das die geschlechtliche Liebe feiernde Lied und das beschreibende Liebeslied schliessen wir selbstverständlich gänzlich aus); mit welchem Rechte man aber z. B. Simon Dach's so reines »Aennchen von Tharau« und andere ihm nah verwandte Lieder ausschliesst, ist uns ein Räthsel. Glaubt man, dass die Schuljugend Gift aus ihnen saugen, dass sie dadurch verderbt werden könnte? Hört nur, was für Lieder sie hinter eurem Rücken singt! Aus ihnen saugt sie Gift, und sie könnt ihr am besten verdrängen und die verderblichen Wirkungen derselben beseitigen oder doch abschwächen durch Lieder der vorbezeichneten Art. Bekanntlich schleichen sich bei der reiferen Jugend unlautere Lieder gar zu leicht ein. Wenn man ihr nun jene reinen Lieder gänzlich vorenthält und daneben so weit geht, Ausdrücke wie Lieb, Liebchen, Schatz, ja sogar Braut und andere der Art auch aus allen nicht zur Kategorie des Liebesliedes gehörigen Liedern unerbittlich zu verbannen und, beiläufig gesagt, oft sehr unpassend zu umschreiben, so muss im Kinde wohl der Verdacht rege werden, als stecke Verfängliches hinter solchen Liedern und Ausdrücken, welche letztere es übrigens längst kennt. Es wird um so neugieriger werden, zu erhaschen suchen, was ihm vorenthalten wird und — jenen unseligen Liedern verfallen. Wir halten dieses Verfahren seitens des Lehrers für einen pädagogischen Missgriff, der sich fast immer zu rächen pflegt. Den Einwand, dass das gegentheilige Verfahren in einer gemischten Schule leicht zu Witzeleien und unziemlichen Spässen von Seiten der Kinder Anlass geben könne, halten wir für nichtig ganz und gar, und können von dem Geschicke desjenigen Lehrers, der dergleichen vorkommenden Falls nicht sofort im Keime zu ersticken und für alle Folgezeit zu verhindern weiss, keine hohe Meinung haben. Die Praxis hat diesen Einwand auch längst widerlegt. Das betreffende vor allen unerschöpfliche Feld hat gerade die schönsten, duftigsten Blüthen getrieben, an denen sich Alt und Jung, Gross und Klein wahrhaft erfreuen können. Und wie viel des Lehrreichen enthält nicht z. B. das epische Lied dieser Gattung! Diese schmucklosen, ergreifenden Erzählungen müssen auf das reine Gemüth des Kindes den wohlthätigsten und nachhaltigsten Eindruck ausüben. Wir erinnern beispielsweise an das Lied: »Es stand eine Linde im tiefen Thal«. Dass in diesem Genre mit ganz besonderer Vorsicht auszuwählen ist, brauchen wir wohl kaum zu bemerken.

Digitized by Google

Was den mehrstimmigen Satz der Weisen betrifft, so reicht der zweistimmige vollkommen für die Volksschule aus. Er entspricht der Natur der Volksweise auch am meisten. Ihn sollte man stets mit besonderer Sorgfalt pflegen. Wo aber auch er nur sehr mangelhaft sollte ausgeführt werden können, da lasse man lieber einstimmig singen. So verdirbt man wenigstens nichts. Bringt ausnahmsweise der Lehrer seine Schule so weit, dass der dreistimmige Satz versucht werden kann, so findet er leicht Mittel und Wege und Material, um ihn ausführen zu können. Sonst dient der in einem Volksschul-Liederbuche vorkommende drei- oder gar vierstimmige Satz eigentlich nur zur Vertheuerung des Buches. — Das Haupterforderniss für den zweistimmigen Satz ist, dass die zweite Stimme sich einfach und natürlich der ersten anschliesse und die Harmonie möglichst bestimmt andeute. Für das weniger entwickelte Gehör und Gefühl des Kindes giebt die Melodie die Harmonie nicht immer klar genug an; hier muss die zweite Stimme ergänzen und bestimmen. Lausche man der Volksweise nur recht liebevoll ihre Eigenthümlichkeit und Harmonie ab, dann wird sich ihr entsprechend auch die zweite Stimme bald finden. Sonst kann sie vielleicht musikalisch ganz korrekt, aber dennoch nicht recht gesetzt sein. Hier ist jeder Ton, jeder Intervallenschritt von Wichtigkeit. Die Grundsätze, nach welchen im Einzelnen zu verfahren, lassen sich am besten an Beispielen erläutern, auf die wir hier verzichten müssen. Ein nur einigermaassen musikalisch empfängliches Kind wird nach einiger Uebung im Singen gut gesetzter zweiter Stimmen bald die zweite Stimme selbst finden. Dass das Kind diese ihm für's ganze Leben nützende Routine erlange, darauf ist vorzugsweise mit hinzuwirken. Mit dem mühsamen Einüben komplicirter zweiter Stimmen wird mehr geschadet als genützt. Von der grossen Wichtigkeit des zweistimmigen Satzes scheinen so manche Herausgeber von Liederbüchern nichts weniger als überzeugt zu sein, sonst träfe man nicht so viel Ungeschicktes, Falsches und Schülerhaftes in ihren Büchern an.

Da die Volksweise sich naturgemäss fast immer in der mittleren Stimmlage hält, so ist sie auch in dieser zu notiren. Man sollte grundsätzlich nie über das hohe *g* hinausgehen und selbst diesen Ton nicht allzu häufig gebrauchen. In einzelnen Fällen, besonders da, wo die Melodie den Umfang einer Decime überschreitet, mag die hohe Lage durch die Zweistimmigkeit bedingt und entschuldigt werden. Sollte man einwenden, dass es ja jedem Lehrer freistehe in beliebig tiefer Lage singen zu lassen, so ist zu entgegnen, dass man sich zunächst an die Natur der Volksweise zu halten hat, und dass die Zweistimmigkeit dem Versetzen in tiefere Lagen oft sehr hinderlich ist. Stehen dem Lehrer der hohen Stimmen genug zu Gebote, so mag er ausnahmsweise eine höhere Tonlage versuchen. Das ist denn doch ein viel natürlicherer Weg. Glaube man ja nicht, dass auf die Wahl der Stimmlage nichts ankommt. Es wird auch hierin gar zu häufig gefehlt.

Hiermit nun glauben wir in Kürze die Hauptgesichtspunkte angegeben zu haben, welche bei Herstellung und Beurtheilung von Liederbüchern für die Volksschule maassgebend sein dürften. Man wird uns zugestehen, dass sie nicht willkürlich aufgestellt, sondern aus dem Wesen der Sache hergeleitet sind, und deshalb glauben wir auch der Zustimmung Aller uns versichert halten zu dürfen, welche dieser für Hoch und Niedrig, Alt und Jung gleich wichtigen Angelegenheit ein mehr als oberflächliches Interesse widmen. Mit gewissenhafter Berücksichtigung derselben wird, wir sind davon fest überzeugt, den eingerissenen Missbräuchen am besten begegnet und der überhandnehmenden Verflachung der sicherste Damm entgegengesetzt werden können.

Legen wir nun den so gewonnenen Maassstab an die anfangs genannten Bücher. Wir beschränken uns jedoch darauf, die drei zuerst genannten, nämlich das Lüneburger, das Hannoversche und das Göttinger Liederbuch in den Kreis allgemeiner Besprechung zu ziehen, und lassen die anderen, weil den obigen in den wesentlichsten Punkten gleich, bei Seite. Diese Liederbücher bringen nun allerdings zum grössten Theil Volkslieder, aber keineswegs immer in möglichster Reinheit; wir bekommen mit Ausnahmen auch fast immer ein und dieselben Lieder, nur in anderer Mischung. Der wirkliche Volkstext ist nicht gebührend berücksichtigt, sondern häufig durch untergelegte neuere Texte der vorerwähnten Art verdrängt. Das moderne Lied ist stärker vertreten als wünschenswerth gewesen wäre; wir begegnen Liedertafelliedern, guten-Freundes-Liedern, Opernweisen, Liedern, welche hart an die Grenze des Gassenhauers streifen, mindestens trivial zu nennen sind, Liedern endlich, welche theils in Wort, theils in Weise, theils in beiden zusammen so unbedeutend sind, dass nicht einzusehen ist, wie die Sänger sollten Gewinn aus ihnen ziehen können. In letzterem Punkte zeichnet sich besonders das Göttinger Liederbuch unvortheilhaft aus. Auf Lieder, welche zugleich für's ganze spätere Leben sind, ist zu wenig Rücksicht genommen; eine nicht unerhebliche Anzahl der erlernten Lieder wird das Kind nach Beendigung der Schulzeit sofort vergessen oder ignoriren, und wir bedauern nicht, wenn das geschieht, denken dabei aber nicht an das Kleinkinderlied, das in den Büchern, im Lüneburger Buche jedoch am spärlichsten, ebenfalls seine Vertretung findet. Aus den früher angeführten Gründen würden wir es für praktischer gehalten haben, dasselbe in einem besonderen Heftchen zu geben. Nach Liedern, welche die unschuldige, reine und keusche Liebe besängen oder von ihr erzählten, sucht man vergebens. Damit hängt die peinliche Unduldsamkeit zusammen, welche die Ausdrücke wie Liebchen, Schatz etc. etc. verbannt und Lieder verschmäht, in denen sie, wenn auch in noch so unschuldiger Weise, vorkommen. Höchstens zwei- oder dreimal findet man den Ausdruck »Lieb« (Liebchen). Im Interesse der Sache und der Jugend wünschen wir dringend, dass die Lehrer in dieser Beziehung sich auf einen vorurtheilsfreieren Standpunkt stellen möchten. — In dem Lüneburger und Göttinger Liederbuche sind auch drei-, im ersteren sogar vierstimmige Sätze gebracht, das Hannoversche giebt löblicher Weise nur ein- und zweistimmige Weisen. Wir beklagen ferner die in den Büchern so vielfach vorkommenden unberechtigten Varianten und Töne in den Weisen, beklagen so manche unmotivirte und unpassende Textumschreibung, die oft zu hohe Notation der Weisen, die im Göttinger Liederbuche vorkommende Verstümmelung von Melodien, sowie endlich den mangelhaften zweistimmigen Satz einer nicht geringen Anzahl von Weisen in demselben Buche. Im Lüneburgischen und Hannoverschen Buche wird in letzter Beziehung nicht nur der musikalische Anstand gewahrt, sondern wir begegnen hier einer Gewissenhaftigkeit, die wir um so lieber anerkennen, als uns sonst zum Lobe wenig Gelegenheit gegeben wird. Gleichwohl möchten wir nicht jeden Takt, jeden Ton vertreten. Von Ernst für die Sache zeugt auch die dem Hannoverschen Buche beigegebene »Anleitung nach Noten zu singen«, die wir aber aus praktischen Gründen lieber für sich abgedruckt gesehen hätten. Schlimm aber steht es mit dem Göttinger Liederbuche *in puncto* des zweistimmigen Satzes, denn hier treffen wir die gröbsten grammatikalischen Fehler an; von einem, wenn auch nur oberflächlichen Eingehen auf die Sache ist keine Spur zu entdecken. Ueberhaupt ist das Buch in seinem musikalischen Theile mit einem Ungeschick hergestellt, das seines Gleichen sucht. Uns wenigstens ist Derartiges noch nicht vorgekommen. Die vorhandenen guten Sätze sind entlehnt. Man kann hier mit vollem Rechte sagen, dass das Gute nicht neu und das Neue nicht gut sei. Der Prätension, mit welcher die Herausgeber obendrein auftreten, gedenken

Digitized by Google

wir nur im Vorübergehen, meinen aber, dass hier grösste Bescheidenheit am Platze gewesen wäre. Der gewissenhafte Beurtheiler wird Druck und Papier des Buches, sowie die eine oder andere praktische äussere Einrichtung an ihm loben können, im Uebrigen sich aber gänzlich ablehnend zu ihm verhalten müssen. Wollten wir zu jedem Tadel ausführlich die Beweise liefern, so würden Bogen gefüllt werden. Im Allgemeinen citiren wir nur die Nummern des Buches, welche in der einen oder anderen Weise besonders harten Tadel verdienen. Es sind: Nr. 4, 7, 8, 26, 27 in der ersten, Nr. 11, 29, 36, 40 in der zweiten und Nr. 6, 10, 22, 27, 35, 39, 40, 42, 43, 49 in der dritten Abtheilung. Die Herausgeber werden daraus hoffentlich Veranlassung nehmen, tiefer nachzudenken und Belehrung zu suchen. Den Herausgebern des Hannoverschen Liederbuches dürften u. A. besonders folgende Nummern ihres Buches zu denken geben: Nr. 3, 12, 17, 21, 26, 28, 30, 34, 35, 41, 49, 55, 56, 58 im ersten und Nr. 10, 19, 20, 22, 34, 38, 39, 53, 58, 60, 70 im zweiten Heft; denen des Lüneburger Buches Nr. 9, 13, 19, 25, 27, 34, 38, 62, 66, 67, 72, 77, 78, 83 desselben. Es wäre unbillig, von den Volksschullehrern verlangen zu wollen, dass sie in all diesen Dingen sattelfest seien, dazu ist u. A. auch der in den Seminarien ertheilte Musikunterricht viel zu dürftig, und dass sie ohne gründliche Unterweisung selbst sich zu der Aufgabe emporarbeiten sollten, ist wohl kaum anzunehmen. Erwarten aber dürfen wir von ihnen, dass sie dies erkennen, ihre Kräfte nicht überschätzen und die Sache nicht gar zu leicht nehmen. Sollte entschuldigend gesagt werden, dass man mit der Herausgabe solcher Bücher zugleich gute Nebenzwecke fördern wolle, so ist mit Fug und Recht zu erwidern, dass auch diese durch gute Bücher doch wohl am besten gefördert werden. Verwerflich aber würde es sein, unter diesem Deckmantel unreife Produkte in die Welt zu senden, noch weniger werden die Herausgeber uns anzunehmen gestatten, dass sie zu blosser Buchhändlerspekulation sich hergegeben haben, oder dass ein gut Theil Eitelkeit mit im Spiele gewesen sei, welch Letzteres dennoch der Fall sein dürfte. Im Uebrigen wollen wir gern glauben, dass die Herausgeber nur das Interesse der Schule haben fördern wollen, nicht aber glauben wir auch, dass dies in geeigneter Weise geschehen sei. Den guten Willen erkennen wir gern an, aber mit ihm allein ist's nicht gethan.

Unsere Aufgabe würdig zu lösen, dazu bedarf es mehr als des äusserlichen Zusammen-Suchens und -Setzens einer Anzahl von Liedern. Von dem Herausgeber eines derartigen Buches verlangen wir, dass er Urtheilskraft, gebildeten Geschmack und Erfahrung besitze, dass er die Quellen, die Sammlungen, überhaupt die hierher gehörige Literatur genau kenne, dass er gründliche musikalische Kenntnisse und Fertigkeiten sich angeeignet habe, mit einem Wort, dass er seinen Stoff in jeder Beziehung beherrsche und nach einem bestimmt vorgezeichneten Plane und mit Liebe seine Aufgabe erfasse und gewissenhaft zu lösen suche. Denn wie viel giebt es dabei nicht selbst zu forschen, zu sichten und sondern, zu vergleichen, revidiren u. dergl.! Es heisst hier auch die Ehre der Kunst zu wahren. Oder glaubt man etwa, dass man bezüglich der Volksschule nicht so gewissenhaft zu sein brauche? Mit solchen Anschauungen würde man weder sich selbst, noch die Kunst, noch die Schule ehren. Nur die wahre Kunst kann erziehen und erfreuen, kann anregend und nachhaltig wirken, mag man an eine Dorf- oder eine Gelehrtenschule denken.

Dass vorliegende Bücher sich durch besondere Billigkeit vor anderen ihrer Art auszeichneten, könnten wir ebenfalls nicht sagen. In Bezug praktischer äusserer Einrichtung müssen wir am Göttinger Buche loben, dass man bei keinem Liede umzublättern nöthig hat. Will man es auch als einen Vorzug betrachten, dass, wie in diesem und im Hannoverschen Buche geschehen, die Textesstrophen der Melodie direkt untergelegt sind, so heben wir nichts dagegen einzuwenden. Aber neu sind auch diese Einrichtungen nicht. Sonst gleichen die Bücher einander sowie ihren übrigen Geistesverwandten wie ein Ei dem anderen. Man kopirte sich gegenseitig mit allen Fehlern und Unsitten, ohne auf die besseren Vorgänger irgend welche Rücksicht zu nehmen. So muss denn wohl die Oberflächlichkeit zu dominiren anfangen. Möchte man einen Weg verlassen, auf dem man nicht nur keinen Schritt vorwärts, sondern immer mehr zurückkommt! Das sehr Bedenkliche bei der Sache ist eben, dass ganze Verbände von Lehrern solche Wege einschlagen, und dieser Umstand war es hauptsächlich, der uns veranlasste, die Angelegenheit, welche ja von allgemeinster Bedeutung ist und jeden Vater, jede Mutter interessiren muss, zu besprechen. Wir halten die Wahrheit zu hoch und die Sache für zu wichtig, als dass wir nicht vor dem Betreten theils direkt falscher, theils zu keinem erkennbaren Ziele führender Wege warnen und uns bemühen sollten, Schaden von der Sache und den sie betreffenden Personen abzuwenden und auf richtigere Pfade hinzuweisen.

Recensionen.

Miscellanea.

(Fortsetzung.)

R. Eitner. Nach so vielem Mittelmässigen ist man gern geneigt einem Werke, welches ein ernstes Streben bekundet, anerkennend gegenüber zu treten. Dies betrifft eine

Sonate für das Pianoforte komponirt von Albrecht Brede, Op. 10. Cassel bei J. J. Scheel, 21 Seiten, 27½ Sgr. Sie schliesst sich der allgemein herkömmlichen, von Beethoven ausgebildeten Sonatenform in vier Sätzen an: *Allegro* (B-dur), *Andante* (Fis-dur), *Scherzo* und *Finale* (B-dur). Es ruht auf der Sonate ein ernster, ruhiger Charakter. Die Form und die Ausdrucksweise sind klar und bestimmt in sich abgeschlossen. Der Komponist sagt nicht zu viel und nicht zu wenig; er weiss seine Motive gut zu verwerthen und hat in Beethoven ganz vortreffliche Studien gemacht, ohne in den Fehler directer Nachahmung zu gerathen. Die Sonate liefert den besten Beweis, dass es wohl möglich ist auch in den alten Formen ein neues lebensfrisches Bild hinzustellen. Gehen wir zu Einzelheiten über, so fällt hin und wieder eine gewisse Flüchtigkeit und Eile in der Arbeit auf; der Komponist lässt sich nicht Zeit genug jede Stelle gehörig auszufeilen und die Schlacken herauszuwerfen. So befindet sich z. B. Seite 3 eine recht langweilige Stelle, die nichts sagt und ohne Umstände wegbleiben konnte, ebenso ist das *Scherzo* nicht werth in dieser Sonate zu stehen; auch die chromatische Begleitung zum zweiten Thema des letzten Satzes (S. 18 und 21) passt sehr schlecht nicht nur zu dem ernsten getragenen Thema, sondern überhaupt in eine Sonate; solche regenwurmartige Krümmungen erwartet man nur in »Fantaisies und Transcriptions«. Ein Zeichen der Flüchtigkeit sind auch die vielen Druckfehler: Wer auf 20 Druckseiten über 20 Fehler stehen lassen kann, der nimmt es mit den bei jeder Kunst unumgänglich nothwendigen praktischen Arbeiten — ich möchte sagen mit der handwerksmässigen Ausarbeitung — sehr ungenau; und doch ist sie von so grosser Wichtigkeit, dass ohne die strenge Beobachtung dieses Nebensächlichen ein Kunstwerk nie eine annähernde Vollendung erreichen kann. Die jungen Komponisten finden auch in dieser Hinsicht an Beethoven das beste Vorbild, und es sind ihnen angelegentlichst seine Skizzenbücher, von Nottebohm herausgegeben, und die Biographien von Wegeler und Ries, Schindler, Lenz, Nohl, Mühlbrecht, Thayer und anderen Schriftstellern zum fleissigen und täglichen Studium zu empfehlen.

Digitized by Google

Eine andere Komposition von Albr. Brede »Duett für Sopran und Tenor über den Psalm 100 Vers 2 mit Begleitung des Pianos und Violoncello«, bei demselben Verleger (Op. 5), lässt den Komponisten der Sonate gar nicht wiedererkennen. Es ist eine ganz flüchtig geschriebene Komposition, welche alle Schwächen repräsentirt: schwache Erfindung, schlechte Ausführung, schülerhafter Kontrapunkt (S. 2 Zeile 3 etc.). — Möchte Herr Brede diese wohlgemeinten Einwürfe in Erwägung ziehen und sein ganz bedeutendes Talent durch fleissiges Studium und Selbstkritik der Kunst zum Wohle weiter ausbilden.

Von allen bisher besprochenen neuen Werken verdient das folgende die Krone:

Suite. Präludium, Andante, Scherzo, Introduction und Courante für das Pianoforte komponirt von Friedrich Gernsheim. Op. 8. Mainz bei Schott's Söhnen. 27 S., 1 Thlr. 18 Sgr.

Leider kenne ich von dem Komponisten nur dies eine Werk, so dass ich mir weder ein Bild von seinem geistigen Entwicklungsgange machen, noch beurtheilen kann, ob seine musikalische Erfindungsgabe sich stets in gleicher Fülle wie hier bewährt. *) Doch das Eine kann ich mit Gewissheit darlegen, dass Herr Gernsheim nicht ein Anfänger, wie man aus der Opuszahl 8 schliessen könnte, sondern ein zu herrlicher Blüthe entwickeltes, von der Natur reich begabtes, vollkommen durchgebildetes musikalisches Genie ist. In dem Werke weht eine Ursprünglichkeit, Natürlichkeit, sowohl in Form als Inhalt, eine Vollendung des Stiles, wie man es nur bei unseren Meistern ersten Ranges wiederfindet. — Die Suite, eine Form des achtzehnten Jahrhunderts, wird seit kurzer Zeit von den Komponisten der Neuzeit mit einer gewissen Vorliebe behandelt und hat theilweise die Sonatenform verdrängt. Die Ursache dieser Vernachlässigung der letzteren liegt sehr nahe. Beethoven hat der Sonatenform eine solche Ausdehnung gegeben und so Vollendetes darin geschaffen, dass ein Zurückgehen auf die frühere kleinere und einfachere Form sich gegen die fortschrittlichen Ideen eines jeden Künstlers sträubt. Die Sonatenform dagegen jetzt noch — nach Beethoven — weiter auszubilden, oder auch nur so zu benutzen, wie sie Beethoven hinterlassen hat, scheint jedem jungen Künstler — und mit Recht — ein Ding der Unmöglichkeit. Die Suitenform hat viel Aehnlichkeit mit der Sonate, letztere hat sich sogar aus ersterer entwickelt, bietet aber den Vortheil grösserer Abwechslung und — was von grosser Wichtigkeit ist — erlaubt eine kurze dreitheilige Form in ihren einzelnen Sätzen. Wer je eine Sonate geschrieben hat, kennt den Stein des Anstosses: die sogenannte Durchführung des zweiten Theiles; hierüber sind sogar Meister wie Schubert und Mendelssohn oft genug gestolpert, und nur ein Beethoven konnte diesen Abschnitt mit starker und kunstgeübter Hand bewältigen. Die Suite kennt diesen Prüfstein nicht, sie giebt zwar im letzten Theile eine andere Nuss zu knacken — die Fuge, doch die wird von den Komponisten der Neuzeit als nicht mehr zeitgemäss gewöhnlich verworfen und dafür irgend ein schneller Satz gewählt. **) Auch Gernsheim umgeht diesen Punkt moderner Schwäche. Seine Suite hat überhaupt mit der alt hergebrachten Form nicht die geringste Aehnlichkeit mehr, sie ist unter seiner Hand etwas ganz Anderes geworden. Wir sagen das nicht als Vorwurf, sondern sind damit vollständig einverstanden. Beethoven's Sonatenform hat auch mit der alten Form nur noch den Namen und die allgemeine Anordnung der Sätze gemein.

Von einer Analysirung der Suite von Gernsheim stehe ich ab, da Worte ein musikalisches Kunstwerk nie so deutlich dem Lesenden vergegenwärtigen können wie die eigene Anschauung und die reproducirende Ausübung. Ein Meister wie Gernsheim braucht keine belehrende Kritik, er beweist durch sein Werk, dass er selbst die strengste Kritik an sich übt. Dem Publikum aber legen wir die Suite warm an's Herz, und in der Bibliothek eines Musikers darf sie nicht fehlen. Es ist seit Schumann das erste Werk, das mich nicht nur vollständig befriedigt, sondern durch seinen geistigen Gehalt freudig erregt und musikalisch erbaut hat.

Zum Schluss dieser Abtheilung, die ich mit Miscellanea bezeichnet habe, muss ich der Vollständigkeit halber oder vielmehr deshalb, damit die betreffenden Autoren nicht etwa glauben sie sind vergessen worden, drei Werke erwähnen, welche aber wegen zu grosser Schwäche eine Besprechung nicht vertragen könnten und von denen nur in Kürze die Titel genannt werden sollen:

August Todt, Zwei Präludien und Fugen für die Orgel, Op. 37.

H. Krüger, Dramatische Scene aus Schiller's Jungfrau von Orleans, und

Utto Kornmüller, Der katholische Kirchenchor oder die vorzüglichsten Pflichten der Chorregenten, Organisten etc. (Landshut 1868).

Letzteres Büchlein von 116 Seiten in kl. 8. mag für Dorf-Cantoren recht belehrend sein, wir können ihm keinen Geschmack abgewinnen. In der breitspurigsten Weise dreht es sich um ganz gewöhnliche Dinge und lässt dabei einen eitlen unduldsamen Katholiken durchblicken, welcher eben nur noch in Niederbayern (Kloster Metten) vorkommen kann.

(Fortsetzung folgt.)

---

*) Sein für Männerchor und Orchester komponirter Siegesgesang der Griechen bei Salamis, Op. 10 (Verlag von J. Rieter-Biedermann) wurde letzthin auf dem Liederfest in Oldenburg mit glänzendem Erfolge aufgeführt.

**) Ich kenne nur eine Suite der Neuzeit, welche zum Schluss eine Fuge meisterhaft durchführt, natürlich im Sinne der modernen Anschauungsweise, und das ist Joachim Raff's Suite in E-moll Op. 72. Nach meiner Ansicht überhaupt das beste Werk, das Raff bisher geschaffen hat.

Feuilleton.

Kurze Nachrichten.

Der Oratorien-Verein zu Esslingen gab am 23. August ein Concert in der Stadtkirche, in welchem Chöre von M. Praetorius, Rich. Farrant, Joh. Mich. Bach, Mendelssohn, Rud. Ahle, Fr. Reichardt und Händel zur Aufführung gelangten, ausserdem spielte Herr Prof. Ch. Fink seine zweite Orgelsonate in Es-dur, welcher in der Esslinger Zeitung vom 26. August grosses Lob gespendet wird.

In der Ausgabe der Händelgesellschaft wird demnächst eine sehr interessante Publikation erscheinen: Händel's Oper Alcina, die er 1735 für die grossen Sänger Signora Strada und den berühmten Carestino schrieb — ganz erstaunlich reich an den herrlichsten Gesängen, von denen aber ausser *»Verdi prati«* jetzt kein einziger bekannt ist. Sobald das Werk ausgegeben ist, was, wie wir hören, schon in einigen Wochen geschieht, werden wir Bericht darüber erstatten.

Im Verlage von L. Heimann in Berlin erschien soeben eine Biographie Meyerbeer's von Hermann Mendel. Das Berliner »Echo« hat schon seit dem 29. Juli (Nr. 31—34) Auszüge aus dem Werke mitgetheilt, welche die Jugendzeit bis zum Jahre 1824 schildern.

Herr Henry F. Chorley hat seine Thätigkeit als musikalischer Referent an dem Londoner Athenäum eingestellt, nach einer Wirksamkeit von 34 Jahren. Vor zwei Jahren veröffentlichte er 2 Bände »Erinnerungen«. Sein Wirken war nicht eben bedeutend, aber doch immerhin erheblich genug, um es gelegentlich einmal eingehender zu beleuchten.

Leipzig. Herr Dr. Rob. Papperitz ist zum Organisten an hiesiger Nikolaikirche erwählt worden.

Digitized by Google

ANZEIGER.

K. Musikschule in München.

Das Schuljahr 1868/69 beginnt am 1. October mit den persönlichen Anmeldungen. Diejenigen, welche an der k. Musikschule ihre Studien zu beginnen oder fortzusetzen wünschen, haben sich bei Vermeidung der Zurückweisung an diesem und dem darauffolgenden Tage zwischen 9 und 12 Uhr Vormittags oder 3 und 6 Uhr Nachmittags auf dem Secretariate (Odeonsgebäude II. Stock) einzufinden und die zur Aufnahme nöthigen Zeugnisse in Vorlage zu bringen.

An den oben bezeichneten Tagen findet auch die Anmeldung der **Hospitanten** für die **Chorgesangsschule** statt.

Das Lehrpersonal besteht wie bisher aus: dem artistischen Director Herrn Hof-Capellmeister **Dr. Hans v. Bülow** (höheres Clavierspiel), Hofcapellmeister **Wüllner** (Chorgesang), Hofsänger **Dr. Haertinger** und **Julius Hey** (Sologesang), **Peter Cornelius** (Harmonie und Rhetorik), Professor **Rheinberger** (Orgel und Contrapunkt), **Karl Baermann** (höheres Clavierspiel), Concertmeister **Abel** und Hofmusiker **Brückner** (Violine), Hofmusiker **Werner** (Violoncell) und den ausserdem nöthigen Hilfslehrern für die Blasinstrumente.

Prospecte über die Organisation der Anstalt, Honorarbestimmungen etc. sind durch die hiesigen Musikalienhandlungen (**Falter & Sohn, Aibl, Werner** und **Schmid**) zu beziehen.

München, den 1. September 1868.

[158] **Die Königliche Hof-Musik-Intendanz.**

[159] Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

A. B. Marx,

Musikalische Kompositionslehre.

Praktisch-theoretisch. Erster Theil. **Siebente Auflage.**
Preis 3 Thlr. 15 Ngr.

[160] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur

J. P. Gotthard.

Op. 39. **Ave Maria** für Tenor Solo und Männerchor mit Begleitung der Orgel. (Seinem Freunde Johannes Brahms in Verehrung zugeeignet.)
Partitur und Stimmen 15 Ngr.
Stimmen einzeln à 1½ Ngr.

Op. 43. **Zehn Schwedische Volkslieder der Vorzeit** für gemischten Chor gesetzt. (Julius Grosser gewidmet.)
Nr. 1. Sven Svanehvit: »Sven Svanehvit zog den Weg entlang«.
- 2. Herr Helmer: »Herr Helmer, er reitet im Rosengrund«.
- 3. Die Jungfrau im blauen Walde: »Jungfrau, sie sollte zum Tanze fein«.
- 4. Herr Magnus und die Meerfey: »Es war an einem Sonntag früh«.
- 5. Jung Hillerström: »Du steig' nun zu Ross gar leis'«.
- 6. Hillebrand: »Hillebrand diente am Königshof klein«.
- 7. Stolz Hilla: »Klein Hilla, sie sitzt im Kämmerlein«.
- 8. Klein Christel's Hochzeit und Bestattung: »Waffenbruder sprach zum Waffenbruder sein«.
- 9. Der kleine Bootsmann: »Jungfrau sass im Hochgemach«.
- 10. Herr Bold: »Herr Bold, er sattelt sein graues Ross«.

Partitur und Stimmen 1 Thlr. 20 Ngr.
Stimmen einzeln à 7½ Ngr.

Op. 47. **Zwei Gesänge** von Carl Bürkenbühl für eine Singstimme mit Clavierbegleitung. 15 Ngr.
Nr. 1. Bedenken: »Ich will es ihr nicht sagen«.
- 2. An ein Kind: »Ein Röslein pflegt' ich«.

Op. 48. **Zwei Gesänge** von Dr. Fritz v. Hausegger für eine Singstimme. 15 Ngr.
Nr. 1. Mondnacht: »Leise Klänge, süsse Lieder«.
- 2. Aus dem Lieder-Cyklus: »Im Sommer«: »Die Sterne standen am Himmel«.

[161]
Nova-Sendung Nr. 5.

Im Verlage des Unterzeichneten erschien soeben mit Eigenthumsrecht:

	Thlr.	Ngr.
Behr, Franç., Op. 188. **La Cascade des Fleurs.** Morceau de Salon pour Piano	—	12½
—— Op. 189. **La Tristesse.** Morceau élégiaque pour Piano	—	7½
—— Op. 190. **Les Amourettes.** Valse élegante pour Piano	—	10
—— Op. 191. **Deux Mélodies.** Dernier Souvenir. Une Rose blanche, pour Piano	—	12
—— Op. 192. **Elégie** pour Piano	—	5
Beseckirsky, Guillaume, Op. 3. **Concerto** pour le Violon avec Accompagnement d'Orchestre ou de Piano. Avec Orchestre	3	5
—— Op. 3. **Le même** avec Piano	1	25
—— Op. 4. **Polonaise de Concert** pour le Violon avec Accompagnement d'Orchestre ou de Piano. Avec Orch.	1	20
—— Op. 4. **La même** avec Piano	1	—
—— **Gornostay-Polka** pour Piano	—	7½
—— **Impromptu** pour le Piano	—	7½
Brambach, C. Jos., Op. 14. **„Alcestis"** nach J. G. v. Herder's »Admetus' Haus« für Männerchor, Soli und Orchester. Partitur	5	—
—— Op. 14. Orchesterstimmen	6	15
Graben-Hoffmann, Op. 30. **Das Studium des Gesanges** nach seinen musikalischen Elementen.		
Theil I. Heft 1. 2 Thlr. 5 Ngr. — Singstimme	—	12½
- I. - 2. 2 - 5 - — Singstimme	—	20
- II. 2 - 18 - — Singstimme	—	15
- III. 2 - 18 - — Singstimme	—	17½
Hiller, Ferdinand, Op. 126. **Drei Phantasiestücke.** (I. Am Meeresstrande. II. Lamentation. III. Waffentanz.) Für Pianoforte. Complet	1	5
Nr. I	—	15
- II	—	12
- III	—	15
Horn, August, Op. 23. **Frühlingslied** für das Pianoforte	—	7½
—— Op. 25. **„Sinke hinab, ambrosische Nacht".** Lied für eine Singstimme (mittlere Stimmlage) mit Begleitung des Pianoforte	—	12
Jadassohn, S., Op. 38. **Sechs Lieder** für zwei hohe Stimmen (Canons) mit Begleitung des Pianoforte	—	25
Kücken, Fr., Op. 87. **„Neue Duette".** Nr. 1. »Schöner Stern«. Nr. 2. »Im Mai«. Nr. 3. »Es fuhr ein Fischer«. — Dichtungen von Julius Sturm, für Singstimmen, (Sopran oder Tenor und Alt) (Sopran oder Tenor und Bass) mit Begleitung des Pianoforte	1	—
Rosen, Walter von, Op. 12. **Zwei Lieder:** 1. Ich trag' eine Liebe im Herzen. 2. Stille Liebe, für Sopran oder Tenor mit Begleitung des Pianoforte	—	15

Leipzig im September 1868. **Fr. Kistner.**

Den respect. Componisten, Virtuosen, musikalischen Schriftstellern etc.

[162] zur Nachricht, dass ich mich abermals in der angenehmen Lage befinde, eine neue, die **8. Auflage** meines **musikalischen Hand-Conversations-Lexikons** in Angriff zu nehmen, weshalb ich freundlichst um Einsendung von biographischen Skizzen oder Berichtigungen der bereits aufgenommenen ersuche. Meine Absicht ist, möglichst Vollständiges und Correctes zu liefern, und in diesem Sinne bitte ich mein Gesuch aufzunehmen und mir Beiträge, per Adresse **J. Schuberth & Co.**, entweder direct oder durch Buchhändler-Gelegenheit zugehen zu lassen.

Julius Schuberth.

Leipzig, Felixstrasse Nr. 2.

[163] ## Die Musikalienhandlung von
Robert Seitz in Leipzig
Petersstrasse Nr. 14

empfiehlt sich zur Besorgung von Musikalien etc. unter den billigsten Bedingungen.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Arrey von Dommer.

Leipzig, 23. September 1868. **Nr. 39.** III. Jahrgang.

Inhalt: Die Instrumentalbegleitung. — Robert Volkmann. Ein Portrait. — Recensionen (Fortsetzung [II. Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte]). — Bericht aus Berlin. — Feuilleton ([Das Musik- oder Klavierbuch der Königin Elisabeth von England]. Kurze Nachrichten). — Briefkasten. — Anzeiger.

Die Instrumentalbegleitung.

Von G. G. Gervinus.*)

(Bindung und Mischung der musikalischen Elemente.) Die Tonkunst gelangte in der Oper und dem oratorischen Drama zu grösseren Kunstgebilden, in welchen sich an dem Verlaufe einer dargestellten Handlung aller musikalischen Formen und Gattungen, nicht allein die mit der Oper neu entstandenen, sondern auch, wenn es sich so fügte, das Lied, der Choral, der geistliche Gesang im alten Stile, die instrumentale Symphonie u. f. zusammengruppiren liessen: für die geistigen Entwürfe der Tondichtung war darin das Höchste gelegen was zu erreichen stand. Aber auch in Bezug auf die technischen Aufgaben vollzog sich in eben diesen Kunstgebilden, schritthaltend mit ihren poetischen Fortschritten, der vollendete Ausbau des Palastes der Musik, in und an welchem dann nur noch neue Einrichtungen und Umbauten, nicht neue architektonische Ideen und Schöpfungen von eigenständigem Werthe ausführbar waren. Wir wollen nur von dem Gesichtspunkte aus, der uns durch unsere geschichtlichen Betrachtungen gegeben ist, auf Einen feinsten Punkt hindeuten, in den uns die Gipfelspitze dessen, was in dieser Beziehung erreichbar war und erreicht worden ist, auszulaufen scheint.

Wir haben in den Gruppen geschichtlicher Evolutionen, die wir verfolgten, gefunden, dass die drei Grundelemente der Musik in jeweilig vereinzelter und getrennter Pflege ausgebildet worden, das Rhythmische im Alterthume, das Harmonische im mittelalterlichen Kirchengesange, das Melodische im Volksliede. Die Alten, sahen wir, waren theoretisch auf dem Wege, diese Grundstoffe in genauerer Analyse als einen einzigen darzustellen; in der praktischen Kunst würde dieser wissenschaftlichen Einsicht die innerste Durchdringung und Verschmelzung der drei Bestandtheile entsprochen haben, von welchen doch das Harmonische den Griechen so gut wie unbekannt war. Bei der Erneuerung der alten Kunst in Italien schwebte den Florentinern ein Gedanke dieser Art offenbar vor; in den Anfängen der Oper aber war jedes einzelne jener Elemente auf ein allzugrosses Uebermaass der Einfachheit zurückgeführt; und sobald die Arie das Hauptziel der Opernkomponisten ward, erhielt wieder Ein einzelnes, das melodische Princip, ein unbilliges Vorzugsrecht. Bei den Diskantisten und Mensuralisten hatten wir verschiedene Melodien in gegensätzlichen Rhythmen zu harmonischen Zwecken in den missglücktesten Wirrungen unversöhnlich neben einander gelegt gefunden; die kontrapunktische Kunst war in steigenden Erfolgen bemüht gewesen, diese Abstossungen in Anziehungen zu verwandeln; besonders aber schien zuletzt in dem Madrigale und anderen kleineren Gattungen, die vor und bei und nach der Erfindung der Oper versucht wurden, der unbewusste Drang gewaltet zu haben, eine Ausgleichung, eine Fusion jener Grundstoffe zu bewirken, die noch oft genug zu einer Konfusion geworden war. Wo Melodie und Harmonie zuerst am flüssigsten zusammenschmolzen, im mehrstimmigen Choral, trat wieder das rhythmische Element vollständig in den Hintergrund. Auf dem sicheren Wege zu dem (immerhin mehr geahnten als gesuchten) Ziele schien man langsam in Kantate und Oper von dem monodischen Principe auszugehen; doch wäre das Ziel auf allen den bisherigen Wegen des blinden Suchens und Versuchens in Kunstformen und Mitteln wer weiss wie spät erst gefunden worden, wenn nicht der physikalischen Wissenschaft

*) Eine weitere Mittheilung aus seinem Werke »Händel und Shakespeare. Zur Aesthetik der Tonkunst«, welches jetzt im Drucke beendet ist und, wie wir hören, demnächst in den Handel kommen wird. Obiges Kapitel wählen wir noch aus einem besonderen Grunde zur vorläufigen Einführung in das genannte wichtige Werk. Wie unseren Lesern wohl bekannt ist, macht der Verfasser ziemlich kurzen Process mit der reinen Instrumentalmusik; und weil er hiermit der Zeitneigung, die eben der Instrumentalmusik vorzugsweise hold ist, sich geradeswegs entgegen stemmt, hat man diesen Gegner einfach zu beseitigen gesucht, indem man ihm allen Sinn für die Instrumentalmusik und in weiterer Folge unbedenklich auch für alle Musik an sich ohne weiteres absprach. Wir legen deshalb gerade jenen Abschnitt vor, der es Jedem handgreiflich machen wird, wie tief Gervinus die geistige Seite auch der Instrumentalmusik erfasst hat. Wie tief er in die Musik überhaupt eingedrungen ist, davon ist das ganze Werk ein so beredter Zeuge, dass man es weder wird ignoriren noch widerlegen können, wie sehr man sich auch von verschiedenen Seiten anstrengen mag solches zu bewerkstelligen.

Digitized by Google

gelungen wäre, die unfehlbaren Scheide- und Bindemittel zu entdecken, die in dem schwierigsten und letztgefundenen der musikalischen Elemente die Sprödigkeit und Härte überwanden und eine wahrhafte Verschmelzung aller drei erst möglich machten. Es war ein glücklichstes Zusammentreffen, dass dies eben in der Zeit der jugendlichsten Frische der neuen Kunstbestrebungen geschah.

Schon im Alterthume hatte man bei dem Anschlagen einer Saite das Miterzittern einer anderen gleichgestimmten Saite beobachtet. Auch dass ein jeder Ton zugleich seine Oktave in sich enthalte, war zu Aristoteles' Zeiten schon bekannt. Im Anfange des 17. Jahrh. bemerkte nun der Pater Mersenne († 1648), dass auch andere Saiten als die gleichgestimmten, nur minder stark, mitklangen und dass der angeschlagene tönende Körper, Saite oder Glocke oder Trompete, in sich selbst dem schärferen Ohre mindestens fünf Töne zugleich angebe. Sobald nur diese Wahrnehmung gesichert war, dass man in keinem musikalischen Tone einen einfachen Ton, sondern einen Verein von Tönen, ein Mitklingen von begleitenden Obertönen hörte, die mit dem Grundtone in harmonischen Verhältnissen stehen, so gab dies gleich bei dem Entdecker dem Glauben an die Unfehlbarkeit der griechischen Harmonielehre den letzten Stoss. Und nachdem Jos. Saumur († 1716) die Entdeckungen Mersenne's weiter verfolgt hatte, begann man auf diese neuen Erfahrungen, durch welche der Grund aller Harmonie in den Naturgesetzen der Schwingungen elastischer Körper nachgewiesen wurde, die von dem gleichgearteten Apparate des menschlichen Gehörorgans empfangen und gleich empfunden werden, ein neues System aufzubauen, in welchem die früheren harmonistischen Regeln durch festere und bestimmte Principien ersetzt wurden: eine ganz neue musikalische Technik war damit begründet, die auf der unerschütterlichen Basis eines ganz neuen Zweiges exakter physikalischer Wissenschaft ruhte. Noch waren langehin die Ermittelungen dieser Untersuchung: welche Töne man eigentlich mit dem Grundklange zugleich vernehme, nicht genau; die Zeiten summiren sich auch da zu zwei Jahrhunderten, bis man in ganzer Sicherheit feststellte, welches eigentlich die genauen Ursachen der Konsonanzen und Dissonanzen seien, der ältesten Objekte der musikwissenschaftlichen Forschung, und was die Gradunterschiede der einen und der andern eigentlich bestimme. In Einem für die Praxis entscheidenden Punkte aber hatten die Zwistigen selbst sich doch bald zusammengefunden: dass sich ihnen der Dreiklang als die im Tone selbst gegebene Grundlage aller Harmonie, die Terz als das Verhältniss ergab, welches das harmonische System determinire. Mit dieser Erkenntniss hatte man ein streng einheitliches Princip für die Theorie der harmonischen Wissenschaft und die Praxis der harmonischen Kunst zugleich gewonnen. Die kontrapunktische Weise, die Harmonie in dem Zusammenhange mannigfach verwobener Melodien zu suchen, wich der neuen Kunst, welche die älteren Meister höchstens unbewusst geübt hatten, den harmonischen Gang eines Tonstücks über dessen tiefste Stimme zu ziehen; die Praxis dieser neuen Setzart überwand die Hartnäckigkeit der Anhänger am Alten, die den wahren Meister fortwährend nur in dem sehen wollten, der auch ohne dies neue Hülfsmittel einen tüchtigen Tonsatz zu liefern verstand. Mit den naturwüchsigen Harmonien der neuen freieren Schreibweise ergab sich von selbst der Fortschritt aus jener einseitigen Chromatik der letzten Kontrapunktisten zu einer natürlicheren, durch die Verwandtschaft der Tonarten bestimmten Modulation, in der man stufenweise in steigender Leichtigkeit lernte, die Hörer durch geschickte Vorbereitung bald in den zartesten Uebergängen durch die verwickeltsten Schlingwege der abgelegensten Tonarten hindurchzuschmeicheln, bald in den jähesten Uebersprüngen über die schroffsten Klippen hinüberzuschrecken. Bald gelangte man in der flüssiger gewordenen Kunst auch in vielstimmigen Sätzen zu einer höheren Redekunst, als sie den Kontrapunktisten eigen war; man lernte sich grösseren periodischen Gliedern in dem Gefühl- und Gedankengange der Textstücke in freier Biegsamkeit und Ebenmässigkeit anzufügen. Und so vollzog sich denn auch jetzt bei den grösseren Meistern wie von selbst jene Bindung der musikalischen Elemente, in der uns der stillste und feinste Triumph der neuen Technik gelegen schien. Ueber das Verhältniss zwar von Melodie und Harmonie blieb Kritik und Theorie durch fast drei Jahrhunderte in einen unversöhnlich scheinenden Hader verwickelt. In der Blüthezeit der Kontrapunktik waren Melodie, Harmonie und Rhythmus so ganz getrennte Dinge, dass man die Kunst der Rhythmik den Poeten zuschob und dass die Kunst des »Phonaskus und des Symphondes« selten in Einer Person vereinigt war. Man stritt schon damals wer den Vorrang hätte, und die Meinung ging gegen den Phonaskus, da man auf die Melodieerfindung, die Kunst der Volksmusik, als auf etwas Naturalistisches herabsah. Die Florentiner Philhellenen dagegen verachteten die Werke der Symphonden, die all ihre Lust an die Ausfüllung statt an die Erschaffung von Melodien setzten, sie argwöhnten wohl gar die ganze Polyphonie nur erfunden, um die Unfähigkeiten zu verdecken eine Molopöie zu machen. Im 17. Jahrh. zur Zeit Mersenne's und Doni's nicht anders als im achtzehnten zur Zeit Rousseau's und Diderot's dauerte diese grosse Spaltung der Polyodisten und Monodisten, der Harmonisten und Melodisten, der Anhänger der gelehrten und der »gelernten« Musik fort und fort. Die Einen, welche den Ton ohne innere Bedeutung für sich, nur für das Ohr existirend ansahen und alle Fortschritte der Tonkunst nur in der Erweiterung ihrer technischen Mittel und Formen erkannten, nannten die Harmonie den Grund aller Musik und erklärten die Melodie für um so verdienstvoller, je mehr sie von der Harmonie abhängig sei: weil die Natur die Folge der einzelnen Töne (d. h. die Melodie, die ihnen die einfache Harmonie hiess) aus der zusammengesetzten Harmonie, nicht aber diese aus jener hervorbringe.

Digitized by Google

Die Gegner, die in dem Tone schon vor aller Musik eine skalische Bedeutung gelegen wussten, ereiferten sich über diese blinde Freude an den Vollklängen der Akkorde, die ganz auf dem Grunde der sinnlichen, nicht der ästhetischen Schönheit ruhend rein physische Ursachen rein sinnlicher Wirkungen seien; sie blickten geringschätzig auf die vielstimmigen Meisterstücke der Schüler herab, die das Ohr bewegen mussten, weil sie das Herz bewegen nicht konnten; sie fürchteten, da die Feinbildung des Gehöres für eine verwickelte Technik, die durch die harmonische Kunst allerdings bewirkt wird, erkauft sei durch den Verlust des Sinnes und Urtheils für die psychische Kraft der Musik, weil sie das Gemüth der Laien ablenke von den natürlichen Antrieben, welchen es in den Anfängen der Tonkunst unwillkürlich gefolgt war. Es war in vielen Beziehungen ein eitler Wortstreit. Die ihn nicht gerade auf die Spitze trieben, mussten doch auf der Seite der Harmonisten zugeben, »dass die Fugen, Kanonen und Kontrapunkte nicht das letzte Ziel der Musik, sondern nur die Mechanik der Setzkunst betreffen,« dass die Akkorde nur das Material der Musik seien, ihr geistiges Princip aber die Melodie; so wie wieder auf der Seite der Melodisten selbst Rousseau einräumte, dass die Harmonie zu dem Ausdrucke des melodischen Gesanges ein Wesentliches beitrage, indem sie dem Ohre die sichere Bürgschaft der Richtigkeit und Genauigkeit der Intonationen, und dadurch eine Verstärkung des Ausdruckes gewähre. Unter den Streitern, die sich am stärksten auf einen der Gegensätze erpichten, findet sich gelegentlich Einer (Nichelmann), der sie unwillkürlich geradezu ausgleicht, wenn er die Melodie in der Harmonie und diese in jener implicite enthalten, die Melodie gleichwohl den wirksamsten Agenten in der Tonkunst nannte. Diese Auffassung wird heute von jedem Einsichtigen getheilt, wo man gewohnt ward, die Harmonie als das in der Natur gegebene Körperliche, die Melodie aber als das Freie, als die gestaltende Seele in der Musik, beide in den steten Wechselwirkungen von Natur und Geist zu denken; ja wo die gewiegtesten Denker sogar zu jener Ansicht der Alten zurückkehren, nach der selbst das rhythmische Princip einheitlich in den beiden anderen aufgehen soll: das Krüger schon in der Hebung und Senkung gelegen sieht, die in dem Grunde des harmonischen Princips, in dem Nachklange der Obertöne, mit zu Tage kommt. Die Trennung der Melodisten und Harmonisten wäre heute eine undenkbare Sache, wo man ja selbst, nach Weise der Alten, Poeten und Melopoden wieder zu verschmelzen versuchte; dies hiesse in Caccini's ganz antikem Sinne die Sprache selbst als ein inhärentes Element der Musik ansehen und in dem vollendeten Tonkünstler auch dieses mit allen anderen nothwendig verbunden erachten.

Zu den angeführten Anschauungen von der Fusion der musikalischen Elemente hätte die Theorie nicht vor der Ausbildung der neuen Musikweise in den letzten und ersten Hälften des 17. und 18. Jahrhunderts gelangen können: sie konnte nicht auf besserem und kürzerem Wege dazu gelangen, als über dem Studium der Werke der deutschen Meister jener Zeiten, die in ihrer Praxis den noch lange fortdauernden Streit der Theoristen überholt und die innigste Verschmelzung jener Grundelemente, den einträchtigen Gang von Harmonie und Melodie, den harmonischen Fortschritt in melodischer Weise, die melodische Entfaltung in harmonischer Gesetzlichkeit, die organische Verwachsung des Rhythmischen mit den beiden anderen Bestandtheilen thatsächlich vollzogen hatten. Bei Händel war diese Vermählung der getrennten Kunstelemente ein völlig bewusstes Princip seines steten Strebens und Ehrgeizes, der den Italienern durch seine Verbindung von harmonischer Fülle mit melodischem Reize, von Schönheit und Tiefe, von Gesetzlichem und Freiem, von Geistigem und Technischem schon in seiner frühesten Jugend imponirt hatte. Wenn die zierlichen italienischen Arien jener Zeit von bezaubernder Formglätte den Statuen der späteren griechischen Epoche zu vergleichen sind, die von der Kunstgewandtheit der älteren Schulen Vortheil zog, um mit liebenswürdiger Oberflächlichkeit zu wirken, so sucht man unwillkürlich nach einem Vollendeteren in beiden Künsten der Musik wie der Skulptur. Wie man hier als das Höchste achten würde eine ideal entworfene Gestalt wie den Apoll von Belvedere, die aber in der exaktesten Muskulatur nach der Weise der Phidiasschule ausgeführt wäre, so ähnlich in der Musik. Die Muskulatur ist wie die Harmonie der Töne eine halb offen, halb verborgen liegende Wesenheit der Natur: man kann ihre offene Seite, die Form des Lebens, vernachlässigen, und man wird in der Skulptur Skelettwerke haben, die den todten melodielosen Kunststücken der Kontrapunktik völlig entsprechen; man kann die verborgene Seite vernachlässigen, und man wird flache Formen haben, die den italienischen Melodiebildungen analog ohne ein festes Gerüste sind, das ihnen Halt und Widerlage giebt. Die vereinte Trefflichkeit, die wir suchen, liegt in wenig antiken Skulpturresten in der Weise gebunden vor, wie in den Händel'schen Tonwerken; deren technischer Bau nach diesen höchsten Forderungen, ohne irgend ein vorschlagendes Uebergewicht irgend eines der verschmolzenen Elemente, vollendet ist, während zugleich die bestimmende Kraft des geistigen Entwurfs in ihrer ganzen Anlage so kenntlich in die Augen fällt, wie nur in den edelsten Bildwerken der Alten.

(Schluss folgt.)

Robert Volkmann.

Ein Portrait von
Louis Ehlert.

Es ist nur ein Versuch, der hier gewagt werden soll, das geistige Bild eines noch lebenden Künstlers zu zeichnen. Der Verfasser ist sich der vielen Bedenken, die dagegen erhoben werden können, wohl bewusst. Er weiss sehr wohl, dass der Tod nicht nur äusserlich ein Lebensbild abschliesst, sondern ihm auch eine ungemein perspektivische Kraft verleiht. Er

weiss ferner, dass die Schilderung eines noch nicht zum Abschluss gelangten Konstlebens statt der scharfen Konturen des Gewissen oft genug die Hypothese setzen muss. Der Mitlebende wird für die mangelnde Sicherheit des retrospektiven Blickes, die der Nachlebende vor ihm voraus hat, durch den innigeren Rapport entschädigt, in welchem er zu den Kunstleistungen seiner eignen Zeit steht, und dieses unmittelbarere Verständniss für dieselbe wird ihn befähigen, manches scheinbar räthselhafte Phänomen leichter und besser zu begreifen als der ihr Fernstehende. Aber dahingestellt selbst, ob und wieviel Werth das Urtheil eines Zeitgenossen an sich habe, die ganze Summe der Produktion eines oft genannten und unseres Erachtens nicht genug gekannten Künstlers einmal kritisch zu überschauen, uns über den Umfang und die Bedeutung seiner bisherigen Leistungen zu orientiren, kann wohl einigen Anspruch auf Theilnahme erheben. Die Kompositionen Volkmann's sollen zu diesem Zwecke erst nach Kategorien besprochen und am Schlusse der Versuch gemacht werden, das Soll und Haben des Komponisten und seine kunstgeschichtliche Stellung zu bestimmen.

I. Streichquartette.

Das Saitenquartett ist vielleicht unter allen Kunstgattungen diejenige, an welcher sich das specifische Gewicht der musikalischen Phantasie am genauesten messen lässt. Wie hoch man Beethoven, den vielseitigsten unter allen Tonkünstlern, auch auf jedem anderen Gebiete, wie hoch man Mozart in seinen Opern und Haydn in seinen Oratorien stellen möge, im Quartett haben sie alle Drei die ganze Summe ihrer Erfindungskraft zum Ausdrucke gebracht, ja es ist nicht zu viel behauptet, wenn man sagt: hätten wir nur die Quartette dieser Männer, wären ihre anderen Werke sämmtlich verloren gegangen, so würden wir immerhin im Stande sein, uns aus ihnen allein ein vollkommen treues und fast vollständiges Bild ihrer geistigen Eigenthümlichkeit zu entwerfen. Es giebt Quartettsätze von Mozart, in denen der halbe Figaro und Don Juan stecken, Quartettsätze von Haydn, welche uns in die Stimmung der »Schöpfung« und »Jahreszeiten« versetzen, und aus den drei russischen Quartetten Beethoven's tritt uns der ganze Mann entgegen, der ganze übermächtige Mensch, dem es gegeben war, in die engen Grenzen von vier Instrumenten den grenzenlosen Umfang seines Genies zu bannen. — Anders verhält es sich mit den Epigonen dieses Dreigestirns, Schubert, Schumann und Mendelssohn. Nimmt man etwa zwei Quartette des Ersteren aus, so muss man sagen, dass das specifische Musikerthum dieser Meister sich nicht im Quartett am reinsten zur Geltung gebracht hat, dass ihre Kraft sich viel eigenthümlicher auf anderen Gebieten gestaltete, und dass wir nur ein höchst unvollständiges, theilweise sogar falsches Bild von ihnen besässen, wenn wir ihre Bedeutung nicht zugleich aus ihren anderen Arbeiten erkennen wollten. Weder der Sommernachtstraum noch die Walpurgisnacht, weder das »Siehe, wir preisen selig« des Paulus, noch die Hebriden-Ouvertüre lassen sich aus den Mendelssohn'schen Quartetten herauskonstruiren. Anklänge zum Sommernachtstraum finden sich wohl in seinen Scherzi, aber auch nur Anklänge. Schubert's höchste Kraft liegt im Liede: so gross er auch im Instrumentalen gewesen, einen Quartettstil im höchsten Sinne jener drei Meister hat er nicht geschrieben, denn wie grossartig in der Erfindung auch sein D moll-Quartett ist, die Aussensätze und das Scherzo sind symphonisch, und das Andante ein Lied (Tod und Mädchen) mit Variationen. Es wird endlich wohl keinen gründlichen Kenner Schumann's geben, der die Macht seines romantischen Genies nicht anderswo hin legte, als gerade in seine Streichquartette. So wundervoll dieselben im Einzelnen sind, rein quartettmässig sind auch sie nicht, und kein Forscher, auch der geübteste nicht, wird aus ihnen den Schöpfer der Kreisleriana, der symphonischen Etüden, des Carnevals, des Manfred, der Dichterliebe und des Liederkreises demonstriren können. Das Quartett liegt nicht in der Richtung unserer Zeit, welche lieber mit Orchester- und Chormassen musicirt, den Dichter zur Hülfe ruft, auf die Bühne steigt und mit grossen Mitteln grosse Leidenschaften und Stimmungen zu illustriren sucht. Auf das Quartett, diese klassische Urform der reinen Musik, greift sie nur noch aus Pietät oder traditioneller Gewöhnung zurück. Es ist in dieser Beziehung charakteristisch, dass Schumann es bei drei Quartetten bewenden liess und sich unter den vielen und mannigfachen Werken seiner späteren Muse kein einziges mehr vorfindet, und dass Gade, der sehr wohl fühlte, wohin ihn das eigenste Wesen seiner Natur trieb, niemals eins veröffentlicht hat. Man könnte hingegen nun Erscheinungen wie Spohr und Onslow anführen, auch dass sich unter den jüngeren Tonkünstlern so Manche auf diesem Gebiete getummelt haben. Die Spohr'schen und Onslow'schen Arbeiten haben aber doch nur einem gewissen Kreise von Musikern, und diesen selbst nur innerhalb einer gewissen Zeit Rechnung getragen; die einen sind bereits so gut wie antiquirt, und die anderen im Begriffe, es zu werden. Dass sich unter den jüngeren Künstlern und gerade unter denen, die, wenn auch kunstgeschichtlich nicht am besten orientirt, es doch am redlichsten mit der Kunst meinen, so manche finden, welche mit besonderem Eifer Quartette schreiben, ist bei der Vorliebe des deutschen Publikums für diese Kunstgattung, und bei der Anerkennung, die gerade jeder Erfolg auf diesem Gebiete findet, sehr erklärlich. Volkmann hat sechs Quartette veröffentlicht, von denen keins in Partitur, zwei jedoch im vierhändigen Klavierauszuge erschienen sind. Es ist Aussicht vorhanden, dass die Partituren wenigstens einiger derselben demnächst nachfolgen werden. Ist nun schon nach allem Vorausgesagten mit diesen Schöpfungen auch keine nennenswerthe Erweiterung einer durch die grössten musikalischen Geister mit so vieler Vorliebe angebauten Kunstweise zu erwarten, so kann doch eben so wenig geleugnet werden, dass sich unter den Volkmann'schen Arbeiten viel Gelungenes, ja einzelnes hoch Vortreffliche befindet. Namentlich ist mit geringen Ausnahmen ein in das Wesen dieser abstrakten Musik sich geschickt findender Stil zu loben, der niemals oder doch nur selten die Grenzen des Quartettmässigen überschreitet. Hin und wieder zeigen sich Sätze von grosser Spannkraft und Originalität, namentlich überall da, wo das nationale Element zum Durchbruch kommt. Die Hauptschwäche liegt in den langsamen Sätzen. Ein Adagio im strengsten Beethoven'schen Sinne kann Volkmann nicht schreiben. Aber wer kann es nach Beethoven, ausser etwa Schumann? Und ist selbst Schumann dem gewachsen, was unser Herz durch die unerhörten Erschütterungen, in die es Beethoven zu versetzen verstanden, einmal gewöhnt geworden? Beethoven hat einen guten Theil unseres Herzens entdeckt, in dem Sinne entdeckt, als wir durch das ungeheure Leben, das er allein in demselben zu erwecken vermocht, uns einer gewissen Kraft des Empfindens in Tönen durch ihn erst klar geworden sind. Das »Adagio« also, das, was wir seit Beethoven so nennen, hat für uns so lange zu existiren aufgehört, bis es einem andern Genie beschieden sein wird, uns neue zu schreiben. Auch Mendelssohn hat unseres Erachtens niemals ein Adagio geschrieben, sondern nur Andantes. So sonderbar es klingt, es liegt ein wesentlicher Unterschied zwischen beiden. Je langsamer ein Thema vorgetragen wird, je wuchtiger, je kerniger und geschlossener, je unangreifbarer und positiver muss es sein. Die nachbeethovenschen Themen halten eine so nahe Betrachtung nicht aus. Sie zerfallen zu einzelnen Parzellen, offenbaren Lücken der Erfindung, und behaupten sich oft nur durch einen romantischen Duft, wie wir ihn auf fernen

Digitized by Google

Gebirgen haften sehen, der sich immer mehr verliert, je näher wir ihm rücken. Ebenso wie wir von der Tragödie andere Maasse, andere Bewegungen und einen anderen Horizont verlangen wie von der Komödie, ebenso verlangen wir vom Adagio grössere Vertiefung, grössere Verhältnisse und grösseren Umblick als von dem Andante, dem wir es gern gestatten, dass es keine Konflikte heraufbeschwört und schlichtet, sondern nur ein »Lied«, ein instrumentaler Gesang sei. Die meisten Motive aus solchen Andantes, welche unser höchstes Wohlgefallen erregen, wenn sie in geziemender Bewegung vorgetragen werden, würden uns den Eindruck von durchbrochener Arbeit machen, wenn wir sie im Adagiotempo hörten.

Das erste der Volkmann'schen Quartette (Op. 9) in A-moll beginnt mit einer für nnser heutiges Empfinden fast gar zu einfachen Einleitnng (*Largo* $^4/_4$), an welche sich ein unbefangen heiteres *Allegro non troppo* $^4/_4$ schliesst, von den reinsten Formen nnd ansprechenden Gedanken, deren Reiz weniger in ihrer Tiefe, als in ihrer glücklichen Vertheilung und Abrundung liegt. Das *Adagio* (F-dur $^3/_4$) versucht tiefere Saiten anzuschlagen und sich im Beethoven'schen Empfindungskreise zu bewegen. In der Mitte löst sich der Dreiviertel- in einen Neunachteltakt auf. Die erste Geige figurirt in starken Affekten zu dem ruhigen Gange der Unterstimmen und drückt ihre Erregung durch eine fast zu übertriebene Vermischnng der verschiedenartigsten Notenwerthe aus. Der $^9/_8$-Takt verkürzt sich zum $^6/_8$-Takt, bricht leidenschaftlich jäh ab, um einer zweiten Enklave Platz zu machen, welche im Charakter des Recitativs gehalten ist und rhapsodisch auf das erste Thema zurückführt, mit welchem, etwas weiter ausgesponnen, das Stück schliesst. Der Satz hat manch' vereinzelt Gutes, will sich aber zu keinem rechten Ganzen fügen. Das *Scherzo* (*Presto* $^3/_4$ A-moll), welches hierauf folgt, hat jene reizende Einfachheit und Schlichtheit der musikalischen Erfindung, durch welche Volkmann, da sie ein hervorstechender Zug seines Naturells ist, vielleicht berufen gewesen wäre, der Haydn unserer modernen Musik zu werden, wenn er sich nicht mitunter durch gelegentliche Espritmacherei und ein forcirtes Wesen untreu würde. Wie krankhaft aufgebauscht erscheint nicht zwischen diesem dritten und ersten Satz das *Adagio!* Das *Finale*, rasch und tarantellartig, hat viel Temperament, aber keinen sonderlichen Geist, wodurch diese verbrauchte Beweglichkeit doch allein noch geniessbar wird.

Zweites Quartett (Op. 14) G-moll. Der erste Satz ist ein recht lehrreiches Beispiel dafür, wie e i n glücklicher Griff, ein einziger glücklicher Gedanke das Schicksal eines Musikstücks bestimmen kann. Nur wenig Hörer wird es geben, die diesem ersten Satze nicht einen stark männlichen Charakter nnd ein ganz wunderbar ausgeprägtes G-moll zuerkennen werden. Den wesentlichsten Antheil daran hat das — man kann es nicht anders bezeichnen — zweite erste Thema. Ein Motiv, so granithart und straff, mit den dazu erklingenden Synkopen, welche seinem heroischen Charakter noch besonderes Relief geben und so glücklich verwendet, dass es sich wie eine Steinader, überall sichtbar und doch nicht zudringlich, durch das Ganze zieht, wird überall Eindruck machen. Ein zweiter Satz wird sich nach solchem ersten immer schwer behaupten, er wird es um so mehr, als er die sterbliche Seite dieses Autors ist. Und in der That, es ist eins der sterblichsten, schwächsten Stücke, die er geschrieben, dieses *Andante* in Es-dur, welches seine weltmüde Sentimentalität nicht einmal durch geistreiche Appretur zu verbergen weiss. Ganz vortrefflich in seiner sprudelnden Lebhaftigkeit wäre wieder das *Scherzo* (G-moll $^6/_8$), wenn ihm nicht, was Volkmann äusserst selten passirt, der geistvolle und neckische Mund Felix Mendelssohn's dabei die Stichwörter gegeben hätte. Der Eintritt des zweiten Themas auf dem einschneidenden *A* des Cellos, der fugirte Mittelsatz, die elfenhafte Hast der Stimmen, die spukhafte Wiederkehr des Unisonomotivs in der Mitte, dies schöne Gleichgewicht zwischen Ruhe und Bewegung, Stakkatoläufen und gebundener Kantilene, das Alles gehört unverkennbar dem Schöpfer der Sommernachtstraummusik. Fragen wir uns aber selbst, ob es nicht dem selbständigsten Künstler unbewusst geschehen kann, dass der Schatten eines grossen Zeitgenossen vorübergehend auf sein Papier fällt! Im *Finale* kehrt Volkmann wieder bei sich selbst ein. Die etwas matte Einleitung ist keiner glücklichen Stunde Kind, obwohl die Nothwendigkeit einer ruhigen Vermittelung zwischen zwei so lebhaften Sätzen sehr richtig empfunden ist. In Mitten des frank und frei hineilenden *Finales* findet sich eine Enklave in H-dur von dreitaktigem Rhythmus, welche zwar wohlklingend, aber nicht ganz im Quartettstil gehalten ist. Der Einfall gehört zu jenen, über die sich nichts Absolutes sagen lässt. Es ist lediglich Geschmackssache, ob man dergleichen mag oder nicht. Trotz aller Ausstellungen verdient das G moll-Quartett Volkmann's, schon wegen seines vortrefflichen ersten Satzes häufiger gespielt zu werden. Den Dilettanten empfiehlt es sich zugleich durch einen sehr guten vierhändigen Klavierauszug.

Ueber das dritte Quartett in G-dur (Op. 34) ginge man am besten mit Stillschweigen hin. Es macht den Eindruck, als hätte es den übrigen nur als Löschblatt gedient, und ist durchweg eine der unerfreulichsten Gaben des Autors. Der langsame Satz missbraucht geradezu das Vorrecht der *Adagios*, langweilig zu sein. Dabei ist die ganze Arbeit nicht frei von Anklängen zu sprechen (so beginnt sie beispielsweise Note für Note wie ein bekanntes deutsches Volkslied), was in diesem Falle die Situation für den Komponisten günstiger gestaltet, weil ein Theil seiner Schuld dadurch auf fremde Schultern gewälzt wird. Der letzte Satz, welcher verhältnissmässig noch der beste ist, kommt über eine gewisse Kleinigkeitskrämerei auch nicht hinaus, und so bleibt uns nichts als der Eindruck einer rücksichtslosen Oede und Unfruchtbarkeit.

Unendlich höher steht das vierte Quartett in E-moll (Op. 35). Es ist gesunde, harmlose Musik, die nach dem starken Gewürze, womit viele der jetzt lebenden Tonkünstler ihre Werke zu versehen lieben, einen fast ländlich sittlichen Eindruck macht. Wenn geschickte Köche einen angehenden Hautgout durch allerlei Reizmittel geschickt zu verdecken wissen, so hat eine durchschnittlich so gesunde, für unseren heutigen Geschmack oft zu gesunde und einfache Konzeption, wie die unseres Autors, solche tropische Reize nicht nöthig. Man wird im Gegentheile oft Gelegenheit finden, ein über das Populäre hinausstreifendes Element von fast südlicher Unbefangenheit zu bewundern, und wie z. B. im Trio des *Scherzo*, einen Muth der Einfachheit schätzen lernen, der in unserer reservirten, von Retardationen nnd Anticipationen strotzenden Zeit doppelt hoch zu veranschlagen ist. Komplicirter zu werden, als wir es sind, das wird kein Mensch von irgend gesundem Kunstverstande noch für erspriesslich halten, denn wir stehen auf einigen Gebieten unserer Kunst bereits hart am Mikroskopischen. Wir müssen zurück zum Einfachen, und darin liegt mit Volkmann's Bedeutung, dass er zu dem Muthe dieser Bewegung auch ein nicht unerhebliches Vermögen gesellt und uns an manchem seiner Werke mit dem Instinkte des Genius bewiesen hat, dass sich selbst für unsere überreizten Nerven und unseren überbildeten Geschmack die Vereinfachung einer Kunstweise recht gut ohne Einbusse am Schönheitsgenusse mit sehr erheblichem Vortheile für ihre Verständlichkeit und Klarheit vereinigen lässt.

Noch werthvoller und bedeutsamer als das G moll-Quartett ist das fünfte in F-moll (Op. 37). Es besteht aus nur drei Sätzen. Der erste wäre wohl unter allen, die Volkmann für Saiteninstrumente geschrieben hat, durch seine tropisch leiden-

Digitized by Google

schaftliche Farbe der glänzendste, wenn er ganz frei zu sprechen wäre von genialen Schroffheiten und jene Oekonomie Beethoven's besässe, welche auch in dem aufgeregtesten Stücke immer an der rechten Stelle für die rechte Ruhe zu sorgen weiss. Man erinnere sich der berühmten Sonate in F-moll, durch welche er dieser Tonart eine nicht mehr auszulöschende Signatur eingeprägt hat. Ist es möglich leidenschaftlicher zu schreiben? Und fehlt es trotzdem an Ruhepunkten, wo wir wieder Athem schöpfen könnten? Ehe die Dämonen des letzten Satzes losgelassen werden, durch welches Elysium führt er uns vorher, damit wir neue Kräfte sammeln! Ein Genie ohne Selbstkontrole ist immer nur ein halbes, das wohl meteorartig unser Auge blendet, nicht aber wie ein unvergänglicher Stern dem Strebenden zur Leuchte und zum Hort wird. Darin gleicht der Künstler dem Manne, der seinen Acker bestellt: wo die Weisheit des Haushaltens fehlt, werden auch die fruchtbarsten Naturanlagen nur einen problematischen Ertrag liefern. — Ein gesangvolles *Adagio* von schwer zu bezeichnendem, etwas neutralen Werthe führt zu einem vortrefflichen *Finale* im Dreivierteltakt mit stark ausgesprochenem trotzigen Charakter. Sehr schnell und feurig vorgetragen muss es eine unwiderstehliche Wirkung ausüben.

Das sechste und letzte Quartett in Es-dur (Op. 43) endlich würde mit denen in E und A-moll, was Glätte des Stils und naive Harmlosigkeit betrifft, gleich rangiren, enthielte es nicht ein merkwürdiges *Scherzo*. Dieses *Scherzo* im Fünfvierteltakte ist ganz reizend erfunden, und der schwierige, fremde Takt von solcher Natürlichkeit, dass es vergeblich wäre, ihm in der rechten Hand das Bürgerrecht abzusprechen. Das Uebermaass von einem Viertel in jedem Takte, gegen welches sich im Allgemeinen die menschliche Natur sträubt, wirkt hier so neckisch und originell, so komisch, athemlos und hastig, dass das Stück ohne dasselbe gar nicht zu denken wäre. Und das ist ja eben das einzige Kriterium, ob der Versuch einer uns nicht geläufigen, gemischten Taktweise berechtigt oder nicht sei. Mathematisch lässt sich auf dem Gebiete des Rhythmus und Taktes nicht viel beweisen. Jeden von uns hat ein dreitaktiger Rhythmus das erste Mal befremdet. Erinnern wir uns nur des ersten Eindrucks, den die rhythmischen Verschiebungen im *Scherzo* der neunten Symphonie auf uns gemacht haben. Wenn sich etwas g e g e n den Fünfvierteltakt anführen lässt, so ist es, dass Beethoven ihn nicht geschrieben, der in Allem, und namentlich auch im Rhythmischen, der grösste Revolutionär und Entdecker war. Daneben steht die wunderbare Thatsache, dass die F i n n e n in ihren Volksliedern sich dieser Taktart mit Vorliebe bedienen, worüber C. F. Weitzmann seiner Zeit interessante Mittheilungen in der »N. Zeitschr. f. Musik« gebracht hat. Auch den Ungern scheinen vermischte Taktarten geläufig zu sein, und es ist anzunehmen, dass Volkmann aus diesem nationalen Elemente die ersten Anregungen zu seinen Fünfvierteltakten und zu den mannigfachen originellen Rhythmen geschöpft hat, denen manche seiner Kompositionen den besten Theil ihrer Wirkung verdanken. (Fortsetzung folgt.)

Recensionen.

(Fortsetzung.)

II.

Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

R. Eitner. Unsere Zeit zeichnet sich durch eine ganz enorme Produktivität in Liedern und Salonpiècen aus. Mir liegt nur ein ganz kleiner Bruchtheil der im letzten halben Jahre erschienenen Lieder vor, und doch zähle ich 110 Lieder von 20 Komponisten. — Bei der Beurtheilung von Liedern darf man zwei Auffassungen nicht aus dem Auge lassen, die eine verwerthet den ganzen Apparat des vorhandenen Kunstmaterials, die andere begnügt sich mit den einfachsten Mitteln; die erstere Art möchte ich Kunstlieder, die andere Naturlieder oder, wie man gewöhnlich sagt, Volkslieder, nennen. Dass die letztere ein gleiches Anrecht auf das Wort Kunstwerk beanspruchen kann, ja es oft in weit höherem Maasse verdient, versteht sich wohl von selbst, denn nicht die angewandten Kunstmittel machen ein Werk zum Kunstwerk, sondern ganz allein die einheitliche und schöne Darstellung in Form und Ausdruck. Von den 110 Liedern kann ich nur einem einzigen Liede das Prädikat eines Volksliedes beilegen, alle anderen erreichen trotz der Einfachheit der Mittel nicht ihren Zweck oder gehören unter die Gattung Kunstlieder. Dies Lied gehört in eine Sammlung von:

L i e d e r u n d G e s ä n g e etc. von J u l i u s L a m m e r s, Op. 19 (Bremen bei Praeger & Meier) und ist betitelt »H o f e r ' s T o d«*), gedichtet von J. Mosen. Das Lied schlägt mehr den Balladenton an und schreitet in ernsten marschartigen Rhythmen fort. Ohne auf grosse melodische Erfindung Anspruch zu machen, liegt doch ein Etwas darin, was den Nagel auf den Kopf trifft und was nur ein begabter und richtig gebildeter Komponist hervorzubringen im Stande ist. Text und Melodie sind wie aus einem Gusse, die Periodisirung und Modulation ist natürlich, die Begleitung einfach und schliesst sich dem Gesange theils zur Unterstützung, theils zur Charakterisirung an. Die anderen vier Lieder in demselben Hefte, obgleich weit melodischer, tragen doch nicht den Stempel der Vollendung an sich, wie das obige. Nr. 5 »Am Strom« würde noch am ehesten Anspruch auf Berücksichtigung machen können, wenn die Begleitung besser gewählt und einheitlicher wäre.

Mich beschlich eine gewisse Wehmuth, als ich unter den über hundert Liedern nach einem Meisterliede suchte, überall trat mir entweder ein vergebliches Ringen oder gedankenloses Dahinleben entgegen. Das kleine unscheinbare Lied verlangt einen ganzen Mann: es soll die Quintessenz alles Denkens und Empfindens darbieten, ohne dass man ihm die Arbeit anmerkt. Fliessend und klar, prägnant und einfach im Ausdrucke muss es wie aus einem Gusse dastehen. Das einzige Heft Lieder, welches drei solcher Perlen enthält, ist von

A. D a p r o s s e, Sieben Lieder etc. Op. 26 (Leipzig bei Breitkopf & Härtel, 20 Sgr.). I c h h a b' d i e N a c h t g e t r ä u m t; — L e i s e z i e h t d u r c h m e i n G e m ü t h; — und — D u b i s t w i e e i n e B l u m e sind ganz meisterhafte Lieder und entsprechen in jeder Hinsicht allen oben aufgestellten Ansprüchen. Die folgenden vier Lieder in demselben Hefte erreichen nicht annähernd die drei ersten, sie ziehen vorüber wie bekannte gleichgültige Gestalten, die man vergessen hat, sobald sie uns den Rücken drehen. Man kann ihnen nichts Böses, nichts Gutes nachsagen. Unter diese Kategorie gehören sowohl sehr viel Menschen, als auch die meisten der mir vorliegenden Lieder; es genügt daher vollkommen, die Namen der Komponisten zu nennen, vielleicht geht der Eine oder der Andere in sich und beginnt ein anderes Leben:

A l f r e d B l u m e, Wanderers Nachtlied, Op. 8.
J. P. G o t t h a r d, Zwei Gesänge, Op. 17.
G. A. H e i n z e, Verlangen, Op. 15.
G e o r g H e n s c h e l, Drei Lieder, Op. 1.
A u g u s t H a n e c h a l, Drei Lieder, Op. 13.
J. M u c k, Sechs Liebeslieder, Op. 16.
E r n s t F r i e d r. R i c h t e r, Vier Lieder, Op. 28. Nr. 1 und 2 »Scheiden« und »Liebesandacht« treten einigermaassen aus der Alltäglichkeit hervor; ihre melodische Erfindung fesselt wenigstens so weit, dass man ihnen bis ans Ende gern folgt, wenn sie auch nichts Apartes, nichts Geniales bieten.

*) Das Lied ist als Nr. 2 einzeln gedruckt. Preis 5 Sgr.

Digitized by Google

H. M. Schletterer, Acht kleine Lieder, Op. 16. Sechs Lieder, Op. 17. Zehn Lieder, Op. 21.

Theodor Twietmeyer, Acht Lieder, Op. 7.

August Vogel, Heimweh, Op. 3. Ein Bänkelsängerlied, unter welches man nur zu schreiben braucht: gedruckt in diesem Jahre. Man staunt, wie eine Akademische Buchhandlung zu Greifswald so ein Lied zur kritischen Besprechung einsenden kann.

Es sei hierbei noch vier anderer Hefte gedacht, welche ihrem Genre nach zwar nicht hierher gehören, doch ihrem Inhalte gemäss nur hier erwähnt werden können, und zwar sind das:

Konzert-Arie für eine Alt-Stimme mit Begleitung des Orchesters (im Klavierauszuge mir vorliegend), komponirt von G. A. Heinze, Op. 44;

Morgengesang für eine Altstimme und Frauenchor mit Pianoforte von Richard Hol, Op. 43. Die achtzehn Takte Einleitung verdienten eine bessere Fortsetzung. Man sieht, dass der Komponist etwas Besseres bieten könnte, wenn er mehr wählte und nicht das erste Beste hinschreiben wollte, was ihm gerade aus der Feder läuft; und

Sechs Duette für Sopran und Alt mit Klavierbegleitung von demselben Komponisten, Op. 40 und 42. Nur Op. 40 Nr. 2 »Es fiel ein Reif« verdient erwähnt zu werden, da sowohl die Erfindung, als besonders die Stimmung recht gut getroffen ist. Es gehört eine grosse Dreistigkeit dazu, einen Text zu wählen, welcher bereits meisterhaft komponirt worden ist und von aller Welt gesungen wird. Gewöhnlich steckt dahinter ein grosser Hochmuth und eine noch grössere Selbsttäuschung der eigenen Kraft. (Fortsetzung folgt.)

Berichte.

Berlin. Die norddeutsche General-Stadt liegt scheinbar noch in tiefer Ruhe, doch wie vor dem Ausbruche eines gefürchteten Vulkans schon wochenlang ein unterirdisches Grollen zu hören ist, oder ein geknechtetes Volk seine Ketten abwerfen will und sich vorher der heuchlerischsten Ruhe befleissigt, sie aber doch selbst durch Köpfezusammenstecken und Zusammenrottungen stört, — so Berlin. Die Zeitungen schweigen noch darüber, doch desto fleissiger kolportirt es Einer dem Anderen, und die Stossseufzer mancher Hausbewohner sind das sicherste Zeichen, dass die Saison mit raschem Schritte sich uns nähert und ganz enorme Anstrengungen machen wird. Wir hören allein von drei verschiedenen Cyklen Orchesterkonzerten. Der gartenkonzertirende Professor ist bereits in die Stadtsäle eingezogen und will noch überdies Konzerte ohne Kaffee und Bier geben und zwar in Verbindung mit seinem Gesangvereine. Herrn B. Scholz scheint die alte Liebich'sche Kapelle nicht mehr zu Gebote gestellt zu werden, denn er muss *nolens volens*, um nicht ausser Cours zu kommen, zur neu gebildeten Liebich'schen greifen; Herrn Scholz haben wir schon letzten Winter als einen gewiegten Kapellmeister kennen gelernt, wenn er diese Probe besteht, dann ist er das *non plus ultra* unter den Kapelldirigenten. Schon der vergangene Winter brachte gegen 87 Streich-Quartette*) zu Gehör, der diesjährige scheint noch fruchtbarer zu werden, denn es rüstet sich schon wieder ein neuer Quartett-Bund; das junge vierblätterige Kleeblatt thut so geheimnissvoll, dass wir nicht wagen ihre Namen dem Druck der Presse auszusetzen — besser ist es auch sich erst den Lorbeerkranz zu erringen und dann von sich reden lassen. — Die königliche Oper wandelt in dieser thatenschwangeren Zeit ihren Weg ruhig weiter und schüttelt Tag für Tag mit einer Ruhe und Gleichgültigkeit die herrlichsten Schätze der musikalischen Literatur über die nicht hörenwollenden Einwohner und Fremden Berlins aus, dass jedem konzertirenden Künstler Angst und Bange werden muss, wenn er die leeren Räume und Sitze sieht, denen diese Kunstschätze und Kunstleistungen dargereicht werden. Fidelio, Freischutz, Wasserträger, das Nachtlager von Granada (Kreutzer) und andere jüngere Werke gingen in besserer und schwacherer Besetzung über die Bühne. Man fragt, wo ist der Glanz, die Zugkraft, das Rennen und Jagen nach Billets, wo sind die Friedrichsd'ore für einen Platz geblieben? Das Räthsel ist leicht gelöst, nicht die Kunstschätze vermögen das grosse Publikum in seine ihnen geweihten Hallen zu ziehen, sondern nur allein die Kunstausübenden, und da die Koryphäen derselben ihre Glieder und Kehlköpfchen noch in Luft und Bädern stärken, so sind auch die Kunsttempel verödet, und den jüngeren darstellenden Kräften Gelegenheit zur Uebung geboten. Rob. Eitner.

*) Wir empfehlen unseren Lesern den sehr interessanten Aufsatz von Oscar Eichberg »Statistische Betrachtungen« in der Beilage des Berliner Tonkünstlervereins zum Echo (1868 Nr. 29—33 etc.), welcher eine statistische Zusammenstellung der Berliner Musikaufführungen im Jahre 1867 mit grossem Fleisse behandelt.

Feuilleton.

Das Musik- oder Klavierbuch der Königin Elisabeth von England befindet sich in dem von Lord Fitzwilliam gestifteten Kunstmuseum zu Cambridge, und Jemand schreibt nach Durchsicht desselben im *Gentleman's Magazine*: »Der Königin wird nachgesagt, sie sei in der Musik sehr geschickt gewesen. Einige Blätter jenes Buches sind augenscheinlich oft umgewandt, andere aber selten berührt. Die beschmutzten Blätter sind jene, auf welchen die einfachsten Stücke stehen; die übrigen enthalten Variationen und schwierigere Passagen. Obgleich Ihre Majestät im Rufe stand eine perfekte Spielerin auf dem Virginal (dem damaligen Klavier) zu sein, zeigt dieses Buch doch, dass sie die eigentlichen Kunstsätze überhüpfte und sich der weniger mühevollen Erholung ergab, nur die Melodien zu spielen. Es ist ein leichter Weg den Ruf eines Pianisten zu erlangen, wenn man ein gut Theil der schwierigsten Stücke von Thalberg, Liszt u. A. sich sammelt und blos die Melodien spielt, welche sie arrangiren, aber alle brillanten und schwierigen Passagen übergeht. Ich gerathe auf den Gedanken, Königin Elisabeth machte es so mit der Musik der Liszte und Thalberge jener Zeit, ihrem Musikbuche nach zu urtheilen.« Sehr wahrscheinlich; und der Einsender hätte dies noch bekräftigen können durch das Beispiel der Nachfolgerin auf dem Throne der Elisabeth, der regierenden Königin, die aus ganz ähnlichen Gründen auch lieber die Dudelmelodie von *Bob goes to Wiesel* (Hans geht zu Greten) spielt, als die Meistersätze moderner oder klassischer Klavierkomponisten. Diejenigen gekrönten Häupter, welche es zu einer wirklich soliden Fertigkeit auf dem Klaviere oder einem andern Instrumente brachten, sind gewiss viel seltener als man glaubt.

Kurze Nachrichten.

Den Holländern muss man zugestehen, dass sie viel Sinn für Gemeinsamkeit haben und sich gegenseitig zum Besten einer gemeinsamen Sache unterzuordnen wissen. Dass sich unter der Gemeinsamkeit die Charaktere verwischen, ist die Schattenseite desselben, und man darf den Deutschen gar keinen Vorwurf machen, dass sich ihre harten Köpfe so schwer unter einen Hut bringen lassen. — Mir liegt ein kleines holländisches Liederheft in 4. vor, welches vom Vereine zur Beförderung der Tonkunst herausgegeben worden ist (Nederlandsche Liederen. Woorden van J. P. Heije. 's Hage, Gebroeders Belinfante), welches 48 ganz allerliebste Schullieder von den ersten holländischen Musikern komponirt enthält; zugleich ist jedem der fünf Hefte eine kurze theoretische Abhandlung beigegeben, welche ebenfalls von den besten Musikern verfasst sind. Die Melodien sind dem Fassungsvermögen der Kinder ganz vortrefflich angepasst, und man kann die Sammlung ohne Uebertreibung eine Mustersammlung nennen. Dass die Holländer an der deutschen Musik gelernt haben, werden wir ihnen schwerlich als Vorwurf anrechnen, wir können ihnen aber noch besonders zum Lobe nachsagen, dass sie sich das Beste zum Muster genommen haben.

Unterzeichneter richtet an alle Herren Bibliothekare und Freunde der Hymnologie die Bitte, ihn in Kenntniss setzen zu wollen, wo die Ausgabe der »*Les Pseaumes mis en rime françoise, Par Cl. Marot, et Th. de Beze*« von 1543 liegt. Die Ausgabe von 1542 kenne ich, doch tragen alle späteren Ausgaben von 1562, 1565, 1567 etc. eine Vorrede, welche mit dem Datum: Geneve 10 Juni 1543. Theod. de Beze gezeichnet ist. Die Ausgabe von 1544 enthält nur die Psalmen Marot's und keine Melodien, wogegen obige Ausgabe auch mit Melodien versehen sein muss.

Rob. Eitner, Berlin, Schönebergerstr. 4.

Briefkasten der Redaktion.

Der mir unbekannte geehrte Herr Mitarbeiter, welcher von der früheren Redaktion den dritten Band von Ambros' Musikgeschichte zur Besprechung erhalten haben soll, wird nochmals um baldige Einsendung der Recension ersucht.

Digitized by Google

ANZEIGER.

[164]

Konservatorium für Musik in Stuttgart.

Mit dem Anfang des **Wintersemesters**, den 19. Oktober d. J., können in diese unter dem Protektorate Seiner Majestät des Königs von Württemberg stehende und aus Staatsmitteln subventionirte Anstalt, welche für vollständige Ausbildung sowohl von Künstlern, als auch insbesondere von Lehrern und Lehrerinnen bestimmt ist, neue Schüler und Schülerinnen eintreten.

Der Unterricht erstreckt sich auf Elementar-, Chor- und Sologesang, Klavier-, Orgel-, Violin- und Violoncellspiel, Tonsatzlehre (Harmonielehre, Kontrapunkt, Formenlehre, Vokal- und Instrumentalkomposition, nebst Partiturspiel), Geschichte der Musik, Methodik des Gesang- und Klavierunterrichts, Orgelkunde, Deklamation und italienische Sprache, und wird ertheilt von den Herren Professor **Stark**, Kammersänger und Opernregisseur **Schütky**, Professor **Lebert**, Hofpianist Professor **Pruckner**, Professor **Speidel**, Hofmusiker **Levi**, Professor Dr. **Faisst**, Hofmusiker **Debuysère**, Hofmusiker **Keller**, Konzertmeister und Kammervirtuos **Singer**, Hofmusiker **Boch**, Konzertmeister und Kammervirtuos **Goltermann**, sowie von den Herren **Alwens**, **Tod**, **Linder**, **Attinger**, **Hauser**, **Beron**, **Fink**, Hofschauspieler **Arndt** und Sekretär **Runzler**.

Für das Ensemblespiel sind regelmässige Lektionen eingerichtet. Zur Uebung im öffentlichen Vortrag und im Orchesterspiel ist den dafür befähigten Schülern ebenfalls Gelegenheit gegeben.

Das jährliche Honorar für die gewöhnliche Zahl von Unterrichtsfächern beträgt für Schülerinnen 112 Gulden rhein. (64 Thlr., 240 Frcs.), für Schüler 132 fl. (75⅖ Thlr., 283 Frcs.).

Anmeldungen wollen spätestens am Tage vor der den **14. Oktober**, Nachmittags 2 Uhr, stattfindenden Aufnahmsprüfung an das Sekretariat des Konservatoriums gerichtet werden, von welchem auch das ausführlichere Programm der Anstalt unentgeltlich zu beziehen ist.

Stuttgart, im September 1868.

Die Direktion des Konservatoriums für Musik
Professor Dr. Faisst.

K. Musikschule in München.

Das Schuljahr 1868/69 beginnt am 1. October mit den persönlichen Anmeldungen. Diejenigen, welche an der k. Musikschule ihre Studien zu beginnen oder fortzusetzen wünschen, haben sich bei Vermeidung der Zurückweisung an diesem und dem darauffolgenden Tage zwischen 9 und 12 Uhr Vormittags oder 3 und 6 Uhr Nachmittags auf dem Secretariate (Odeonsgebäude II. Stock) einzufinden und die zur Aufnahme nöthigen Zeugnisse in Vorlage zu bringen.

An den oben bezeichneten Tagen findet auch die Anmeldung der **Hospitanten** für die **Chorgesangsschule** statt.

Das Lehrpersonal besteht wie bisher aus: dem artistischen Director Herrn Hof-Capellmeister **Dr. Hans v. Bülow** (höheres Clavierspiel), Hofcapellmeister **Wüllner** (Chorgesang), Hofsänger **Dr. Haertinger** und **Julius Hey** (Sologesang), **Peter Cornelius** (Harmonie und Rhetorik), Professor **Rheinberger** (Orgel und Contrapunkt), **Karl Baermann** (höheres Clavierspiel), Concertmeister **Abel** und Hofmusiker **Brückner** (Violine), Hofmusiker **Werner** (Violoncell) und den ausserdem nöthigen Hilfslehrern für die Blasinstrumente.

Prospecte über die Organisation der Anstalt, Honorarbestimmungen etc. sind durch die hiesigen Musikalienhandlungen **(Falter & Sohn, Aibl, Werner** und **Schmid)** zu beziehen.

München, den 1. September 1868.

[165] **Die Königliche Hof-Musik-Intendanz.**

---

[166] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Franz Schubert

Grosse Messe (in Es)

für Chor und Orchester.

Partitur 7½ Thlr., Clavier-Auszug 5 Thlr., Orchesterstimmen 6½ Thlr., Chorstimmen 2 Thlr.

---

[167] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

WILHELM TAUBERT

Sonate

für

Pianoforte und Violoncell oder Violine

Op. 150.

Für Violoncell Pr. 2 Thlr. 15 Ngr.
Für Violine - 2 - 15 -

---

[168] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Heinr. von Herzogenberg.

Op. 1. **Sechs Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Der Baronin Elisa Ransonnet gewidmet.) 20 Ngr.

Nr. 1. Die Wasserrose: »Die stille Wasserrose steigt aus dem blauen See«, von Em. Geibel.
- 2. O lüge nicht: »Ein schöner Stern geht auf in meiner Nacht«, von H. Heine.
- 3. Der verzweifelte Liebhaber: »Studiren will nichts bringen«, von J. v. Eichendorff.
- 4. Stumme Liebe: »Liesse doch ein hold Geschick«, von N. Lenau.
- 5. Die blauen Augen: »Mit deinen blauen Augen siehst du mich lieblich an«, von H. Heine.
- 6. Im Grünen: »Im Wald im hellen Sonnenschein«, von Em. Geibel.

Op. 2. **Der verirrte Jäger:** »Ich hab' geseh'n ein Hirschlein schlank«, Ballade von J. v. Eichendorff für eine tiefe Stimme mit Begleitung des Pianoforte. (Der Gräfin Resi Fünfkirchen gewidmet.) 7½ Ngr.

An die geehrten Abonnenten.

Mit dieser Nummer schliesst das dritte Quartal der Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Ich ersuche die geehrten Abonnenten, die nicht schon auf den ganzen Jahrgang abonnirt haben, ihre Bestellungen auf das vierte Quartal schleunigst aufgeben zu wollen.

J. Rieter-Biedermann.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Arrey von Dommer.

Leipzig, 30. September 1868. **Nr. 40.** III. Jahrgang.

Inhalt: Die Instrumentalbegleitung (Schluss). — Rob. Volkmann. Ein Portrait (Fortsetzung). — Franz Xaver Schnyder von Wartensee. — Zum Alter der Musikfeste. — Feuilleton (Kurze Nachrichten). — Anzeiger.

Die Instrumentalbegleitung.

Von G. G. Gervinus.

(Schluss.)

(Technische Wichtigkeit der Instrumentalbegleitung.) Die Verschmelzung der musikalischen Elemente war von nichts mehr gefördert und stellt sich in nichts so voll und durchgeführt dar, als in der Verbindung von Spiel und Sang, die nun als ein neuer und als ein mächtigster Faktor zur Vollendung der Tonkunst eintrat in die Instrumentalbegleitung, die zuerst in den neuen dramatischen Gattungen zu einer erweiterten Anwendung gelangte, zu grösserer Vollkommenheit vor Allem im Oratorium ausgebildet ward. Diese freiere Uebung und feinere Gestaltung der Spielmusik hätte vor der Entdeckung der genaueren harmonischen Grundgesetze nicht füglich eintreten können: ohne sie würden alle Versuche zu irgend weit greifenden Wagnissen mit den Instrumenten nur zu einer Vermehrung jener Verwirrung geführt haben, mit der die kontrapunktische Polyphonie schon allzu überfüllt war. Bis zu dem Momente der Auffindung der Obertöne war daher von Urzeiten her die Sangbegleitung durch mechanische Tonwerkzeuge im äussersten einfach gewesen. Bei den Alten war diese Einfachheit, wie die des Gesanges selbst, eine grundsätzliche: es galt für angenehmer, einen Gesang zu Einer Flöte oder Kithara als zu mehreren singen zu hören, damit er nicht verdunkelt oder gar erstickt werde; denn lieber noch als wortlosen, oder auch nur ausdruckslosen Gesang zu vernehmen, wollte man reines Instrumentenspiel hören, da man es des menschlichen Wesens nicht würdig fand, blosse nichtsbedeutende Töne zu singen, blosses Instrument zu sein. Die hieratische Lyrik ward anfangs nur von der maassvollen, ruhig ernsten, mit dem Plektron gespielten Kithara, die den Griechen wie uns die Orgel einen heilig feierlichen Klang hatte, antiphonisch begleitet; so blieb auch der begleitete Gesang der Jamben und Satiren stets Kitharodie, und lange behielt bei den Hellenen des guten alten Schlages die Kithara den Vorzug vor der unruhig bewegten Flöte, die von der Pallas verworfen ward, weil sie das gleichzeitige Spielen und Singen Eines und desselben Musicirenden ausschloss: man rieth sie den Böotern zu überlassen (den Landsleuten des Kleonas, der sie zuerst eingeführt), als die zum Sprechen und Singen zu einfältig seien. Schon die Elegien aber wurden aulodisch vorgetragen; so auch alle Trauergesänge, denen die Phorminx nicht hold war; die ausgebildete Kunst der Dithyrambiker seit Lasos wandte die Flöten schon in reichem Massse an; und später zog man sie immer mehr vor, weil sie der menschlichen Stimme näher waren und sie leichter ersetzten. Wie in diesen alten Zeiten, so lag auch im Mittelalter das Gesangspiel ausser allem Vergleiche von dem, was wir instrumentale Begleitung nennen. Selbst die Orgel, als sie in die Kirche drang, diente anfangs, plump und unbehülflich wie sie war, nur die Sangtöne anzugeben, zu halten und zu kräftigen, wie bei weltlichen Gelegenheiten die Chöre durch Zinken, Posaunen und Trompeten antiphonisch verstärkt wurden. In der kirchlichen Polyphonie war alle Instrumentalbegleitung ausgeschlossen; innerhalb der kontrapunktischen Kunst kam sie nur in den Madrigalen als Stimmenersatz auf, in der Weise, dass die Stimmen mit Ausnahme von Einer oder zwei gesungenen von Instrumenten gespielt oder Ein ganz gesungener Chor von einem oder zwei gespielten Chören begleitet wurde. Bei dem Volksgesange der Nordländer war die Begleitung der Harfen und anderer Instrumente altüblich gewesen; in den Schweizerklöstern Reichenau und St. Gallen hatte das Spiel schon im 9. und 10. Jahrh. schulmässige Pflege gefunden; seit der ritterlichen Lyrik war in höheren und niederen Kreisen vielerlei Instrumentenwesen in Brauch gekommen, das Lautenspiel besonders war in einem stetigen Fortschritt begriffen; aber das Alles blieb in den Händen verachteter Strassenmusikanten oder war auf sehr vereinzelte Kreise beschränkt: unter jenen Florentiner Akademikern musste die Kunst des Einzelgesanges mit Begleitung eines einzelnen Spielzeuges von Galilei neu erfunden werden. Erst von da an warf man sich kunstmässig in den neuen konzertirenden Stil, auf die aus-

gearbeitete Begleitung, die nicht mehr blos eine mechanische Unterstützung, sondern eine selbständige Förderung des Gesanges bezweckte. Noch dann musste sich die instrumentale Kunst in der äussersten Bescheidenheit erhalten, so lange nicht die Tonwerkzeuge nach Umfang und Bau, und in der Leichtigkeit ihrer Handhabung eine bedeutende Vervollkommnung erhielten. Dazu aber war unmittelbar mit der Entdeckung der harmonischen Begleittöne der Moment gekommen; die Entdeckung selbst nur machen zu können, hatte Mersenne die besten Instrumente von stärkstem Resonanzboden nöthig gehabt. Die Verbesserung der Instrumente wirkte dann wieder auf die Ausbeutung der neuen Entdeckung, auf die Ausbildung der musikalischen Technik ebenso nothwendig zurück, wie sie dafür unerlässlich war; sowie einst selbst für die allererste Begründung der musikalischen Wissenschaft der Apparat von Tonwerkzeugen, wenn auch der rohesten Art, die Vorbedingung gewesen war. Wenn die Pythagoräer die Sage von der Erfindung des Monochords ausdachten, wenn die Alten die grössten Wunder ihrer Musik nicht von dem Gesange der Menschenstimme, sondern von Orpheus' Leier erzählten, so war dies die mythische Verherrlichung des ersten Augenblickes, wo die schwer fassbare musikalische Kunst den festen Boden eines technischen Unterbaues fand: konnte doch nicht einmal eine gerade Tonleiter ohne Instrumente gebildet werden, deren mechanische Töne allein die Hülfsmittel boten zur Ordnung und Festsetzung der Intervalle. Mit den Fortschritten der Musikwissenschaft waren daher schon bei den Alten die Fortschritte der Instrumente und ihres Spiels fortwährend Hand in Hand gegangen: die Notenbezeichnung, unentbehrlich für ein von Sang und Dichtung abgelöstes Spiel, war erst mit diesen entstanden und Tonarten und Skalen waren mit den gesteigerten Kunstmitteln der Organik erst ausgebildet worden. Von einer noch greiflicheren Wichtigkeit und Nothwendigkeit war die weitere Vervollkommnung alles Instrumentenwerkes für die neuere harmonische Wissenschaft und Musiklehre. Zu Ende des 14. Jahrh. machte man den Uebergang von dem 30saitigen Psalter, der die vielsaitigen Instrumente der Alten abschloss, zu den zusammengesetzteren Saiten- und Rohrinstrumenten, zur Verbesserung der Orgel, zur Erfindung des Clavichords, die zur Zerlegung und Zergliederung verwickelter harmonischer Sätze eben so willkommene als unentbehrliche Hülfsmittel wurden. So arbeitete in einer steten Wechselwirkung von Empfangen und Zurückgeben die Reifung der technischen Wissenschaft auf die Verfeinerung der Instrumente, und diese auf jene hinüber und herüber, und beide zusammen wieder auf die kunstmässigere Verwendung des in gleichem Fortgange veredelten Spieles. Die Ausbildung der Instrumentalbegleitung war die nächste grosse Frucht dieser Fortschritte. In dem Zusammenwirken von Spiel und Gesang, in dem sich der natürliche, der von Shakespeare nothwendig genannte Bund zwischen Poesie und Musik in noch freierer Selbständigkeit beider Theile als in der Uebereinstimmung von Gesang und Wort vollzog, entfaltete sich die Tonkunst zu ihrer reichsten Blüthe und reinsten Gestalt.

(Geistiger Werth der Instrumentalbegleitung.) Rein technisch angesehen war die Ausbildung des Begleitspieles ein erstaunlich förderndes Mittel durch die blosse Unterstützung des Gesanges. Man konnte nun im Chorgesange zu weit grösseren Wagnissen gesicherter vorschreiten, auch ohne sich auf gelehrte Sänger zurückzuschränken, durch die blosse Erleichterung der Intonation; es war den grossen Tonsetzern jetzt um vieles bequemer gemacht, die Stimmen der verwickeltsten Polyphonie noch sangbarer zu führen, als selbst ein Palästrina gethan, durch die Rückbeziehung ihrer Sätze auf eine instrumentale Unterlage, und dadurch den Chorgesang zu seiner vollsten Entwicklung zu treiben. Der Bemängelung des Chorgesanges (*da cappella*), die von den antikisirenden Gegnern der Polyphonie und Harmonie ausging: dass in ihm wegen der Verbindung der kontrastirenden Hoch- und Tiefstimmen der entschiedene Charakter einer hellen Freudigkeit oder ihres Gegensatzes unausdrückbar sei, konnte durch die Instrumentalbegleitung vollkommen begegnet werden, denn das Gewicht ihrer Beigabe war überausreichend, jene Gegensätze vollauf zu charakterisiren und was ihnen widerstritt zu paralysiren: daher denn jetzt auch, aber auch erst jetzt jene individualisirten Chöre des oratorischen Dramas möglich wurden, die eine thatsächliche Widerlegung jener Tartini'schen Ausstellung sind. Und wenn irgend wo, so darf sich die instrumentale Kunst hier ihrer Stärke berühmen, wo selbst ihre noch rein sinnliche Macht die grösste ästhetische Bedeutung erhält. Denn durchweg ist das Geleite des Gesanges durch ein wohl ausgestattetes Gefolge von Instrumenten schon an sich eine ausserordentliche Bereicherung durch die sinnliche Steigerung der Wirkung und Folge der blossen Ueberbietung der menschlichen Stimme, deren Vermögen an Dauer und Umfang, an Gewalt und Feinheit durch die mancherlei Tonwerkzeuge eines mannigfaltigsten Baues und Materiales so weit überschritten wird. Und dieser Zuwachs an wirkungsvollen Reizmitteln muss dem Gesange um so mehr zu gut kommen, je mehr das Spiel die Stimmen wirklich nur geleitet ohne sie zu verstecken, sie deckt ohne sie zu verdecken, sie ergänzt ohne sie zu übertäuben, und je richtiger die Instrumente für die Natur des jeweiligen Gesanges gewählt sind. Dafür hatten die Alten so feinen Sinn gehabt; dafür bewiesen auch die Italiener wieder ihre ähnliche Begabung mit einer ausgesuchten Sinnlichkeit, als sie zur Grundlage des Orchesters die Streichinstrumente machten, die sich durch ihre ausdrucksvolle Biegsamkeit dem menschlichen Organe am meisten annähern und zugleich zu jeder Vereinigung mit anderen Instrumenten, wie mit sich untereinander, so vortrefflich geeignet sind. Die richtige Wahl der begleitenden Instrumente ist ein Punkt, der noch auf der Uebergangslinie von den sinnlichen zu den geistigen Wirkungen des

Digitized by Google

Begleitspieles liegt. Im Grossen gesehen ist die Instrumentalbegleitung in dieser Beziehung, in erster Linie, wie ein geistvoll erfundener, mit sinnreichen Arabesken verzierter Rahmen, der sinnig bestimmt ist zu einer Bereitung auf den Inhalt des Bildes, den er einfasst. Der Introitus eines feierlichen Orgelspiels vor dem Kirchengesange stimmt uns durch die Kraftfülle seines Tonumfanges mühelos zu einer Vertiefung oder Erhebung der Gefühle, wie sie der Ort verlangt, zu einer Verbannung der Gedankenzerstreuung, die zu der Gelegenheit nicht passt. Eine geschickt angelegte Ouvertüre, die einem grossen Tonganzen vorgebaut sein soll wie der Portikus einem Gebäude, wird unsere Empfindbarkeit überhaupt beleben und zugleich in einer ganz bestimmten Richtung erregen durch Versetzung in eine besondere Stimmung, die uns auf ebenem Wege in den vor uns errichteten Bau hineingeleitet. Die Instrumentalbegleitung ist in zweiter Linie weit mehr als Rahmen: ein wesentlicher Theil des Bildes; sie ist sehr oft im fast wörtlichen Sinne die Landschaft zu einem historischen Gemälde, die sie in Kraft ihres mannigfaltigen Klanggewebes in weit saftigeren glänzenderen Farben als die Menschenstimme auszumalen, und uns dadurch in eine Scenerie zu versetzen vermag, die den inneren Vorgängen der gesungenen und dargestellten Scene zur hebenden Folie dient. Der Vater der Instrumentalbegleitung, Monteverde, hatte sie gleich im Beginnen auf diese ihre Kraft angesehen und sie zuerst, zur Ueberraschung seiner Hörer, in solchen schildernden Zwecken verwandt. In solcher Verwendung stellt sie sich gewöhnlich neben den Sang des Sängers in einem ganz selbständigen Tonbilde, das doch der einheitlichen Wirkung keinerlei Eintrag thut, die es vielmehr in einem geistigen Sinne durch neue Mittel der Darstellung erweitert und verstärkt. Die Instrumentalbegleitung ist in dritter Linie weit mehr als Scenerie, wenn sie in duftigeren Umrissen, als der plastischere Gesang zu zeichnen vermag, den in dem Wortbilde erklärten Empfindungsgehalt noch verklärt, den geistigen Gehalt des Sangbildes noch vergeistigt. Wenn in Vorspiel, Zwischensatz und Nachspiel eines Gesanges gemeinhin nur die Sangmelodie selber vorklingt, mitklingt, nach- und verklingt, so kann die Begleitung auch innerhalb der Arie nur die Eine gerade Linie des Gesanges ihre ganz eigenen mannigfachen Windungen weben, die ein weit bunteres Sprachbild zeichnen, als die singende Stimme. Die blosse Unbestimmtheit der Spielsprache kann vortrefflich dazu verwandt werden, in einem günstigen Momente das Wallen und Wogen einer noch nicht gefestigten Empfindung weit sprechender auszudrücken als es ein Wortgesang vermag. Bei allen grossen und tiefen Gemüthserregungen ferner schwingen den Hauptaffekten andere Nebengefühle zur Seite, oder zittern im dunkleren Hintergrunde zartere Regungen in unendlich bewegender Kraft nach, wie wenn in dem Naturtone der Empfindung selber feinere Begleittöne ebenso wie in den gesungenen und gespielten Tönen zu vernehmen seien. Es ist das Meisterstück des Tonkünstlers, wenn er dies der Natur abzulauschen und in seiner Sangbegleitung nachzuahmen versteht: Dies heisst in deren weitem Umfange des Spieles den Ausdruck des menschlichen Gefühles über die dem menschlichen Organe gesteckten Grenzen hinausheben; es heisst dies dem Einen Ausdruck im Gesange in ergänzenden Motiven neue verschönerte, vertiefte Ausdrucksweise gesellen; es heisst dies die Fülle von Zügen, die sich in Einer starken Empfindung vereinigen, in einer neuen Reichhaltigkeit entfalten; es heisst dies, in die tiefsten, die gefährlichsten Tiefen der Empfindungswelt hinabsteigen, aber auch das feinste Gold herauf fördern, wenn richtig gegraben wurde. Auf diesem Wege liegt die Fähigkeit der konzertirenden Musik, die gemischtesten, in sich gegensätzlichsten Empfindungen deutlicher als es der blosse Gesang vermöchte zu entwickeln; auf diesem Wege liegt die einzige Weise, wie Musik im Ausdrucke von Empfindungen, deren köstlichstes Vorrecht ist nicht lügen zu können, doch Täuschungen ausdrücken kann: wenn mit den Akzenten der Empfindung, die in Wort und Gesang sich ausspricht, ein ganz widersprechendes Begleitspiel verbunden ist, das zum Verräther des trügenden Wortes wird. Am einfachsten und klarsten tritt das selbständig und doch engst bündnerische Verhältniss der Begleitung zu dem Gesange in dem obligaten Recitative zu Tage, wenn es jene Momente einer verwickelten, krampfig erregten oder dunkel vertieften oder von entgegengesetzten Stürmen gestossenen Gemüthslage darzustellen hat. Dort kann eine Kette nicht von rauschenden Orchestersätzen, sondern von überraschenden und bedeutsam gewählten Akkorden von der ausserordentlichsten Verdeutlichung der gesungenen Worte sein, wenn sie von dem geistigen Lichte derselben ganz erhellt sind, um wieder die vollen Strahlen ihrer durch alle Kräfte der Harmonie unterstützten Macht darauf zurückzuwerfen; oder es kann sich, wenn der Affekt so stark ist, dass er die zitternde Stimme bricht und stocken macht und im Schweigen wie im Reden spricht, die Begleitung in diese Lücken und Pausen des Gesanges eindrängen mit einer erstaunlichen Beredtsamkeit. Der dramatische Text kann in dieser Gesanggattung unternehmen, Erwägungen des denkenden Geistes einzuführen: wenn nur die Anklänge entsprechender Gemüthsbewegungen gegeben sind, so können solche Redestücke den grossartigsten musikalischen Charakter, den sie ihrem Inhalte nach in sich selbst kaum besitzen, durch die Begleitung erhalten. In allen entgegengesetzten Fällen, wo einfache, klare, harmonisch in sich verlaufende Gemüthsbewegungen zu schildern sind, denen Sang und Wort allein vollkommen gewachsen sind, da zieht sich bei den grössten Meistern das Begleitspiel in die grösste Bescheidenheit zurück, dessen selbständigere Bewegung wesentlich nur dort am Orte ist, wo ein Zusammenklang verschiedenartiger Gefühle zu seinem Ausdrucke gleichsam mehrere Sprachen verlangt. Dort leistet die Instrumentalbegleitung in dem Einzelgesange im geringsten Falle, was in dem mehrstimmigen jene feinste

Digitized by Google

Stimmen-Verschiedenheit und -Gleichheit leistet, die in anderen Tonlagen und Verbindungen mehrseitig das Gleiche ausdrückt; sie kann aber in dieser Beziehung um so Grösseres und Mehreres leisten als die Menschenstimme, je weiter sie den Umfang derselben überragt, je mehr sie fähig ist, auch abliegendere Begleitempfindungen zur vielseitigeren Erhellung und Verfeinerung und Verherrlichung des Gesanges anzugeben. In dieser durchaus idealisirenden Thätigkeit liegt der Kern der geistigen Bedeutung der Instrumentalbegleitung; die feinsten Gründe liegen hier zugleich verborgen, warum sie zuerst in der dramatischen Musik sich die breitere Bahn gerade in dieser geistigen Richtung brach. Als sich das gesungene Wort, an sich selber plastischer als der gespielte Ton, an dargestellte Handlungen geknüpft auf die Bühne begab und hier durch das Mienen- und Geberdespiel des Schauspielers, des agirenden Sängers, eine neue, eine sprechendste plastische Versinnlichung erhielt, so war dies wesentlich eine Verstärkung von ganz realistischem Charakter. Und es war ein tiefergreifender Feinsinn der musikalischen Dramatiker, als sie sich nun auch für das rein musikalische Kunstmittel, den Ton, den unplastischen Theil in Wort und Gesang, nach einer ähnlichen verstärkenden Rüstung, nach einem idealistischen Gegengewichte umsahen und dies in dem Begleitspiele fanden. Aus dieser reinsten ursprünglichen Aufgabe der Instrumentalbegleitung ist es von selbst klar, warum die kostbarsten (in der allgemeinen Meinung zwar vielleicht nicht die geschätztesten) Früchte dieser neuen Kunst in den vollsten Garben von jenen Meistern geerntet wurden, die sich der komischen Oper entbielten, in welcher das Begleitspiel jene idealistische Bestimmung aufgab gegen das platte Gegentheil, indem sie in einer prosaischen Vulgarisirung zu einer plump realistischen Ueberschätzung gerade des plump naturalistischen Geberdenspieles entartete, in welcher freilich alle ihre komische Kraft gelegen war. Noch war dann die Ernte um vieles edler bei jenen Tonkünstlern, die der Zeit nach vor der Herrschaft der reinen Instrumentalmusik lagen, von deren einseitiger Bevorzugung gleich anfangs die bedenklicheren Kenner den Verderb der ächten Gesangmusik prophezeihten; der auch unfehlbar eintreten musste, als man, den Instrumentisten zu gefallen, die nun eine gleiche Tyrannei wie zuvor die Sänger über die Tonsetzer auszuüben begannen, an jeder Stelle jedes Sangwerkes allen und jeden Instrumenten zu thun gab und so mit der Häufung der Effekte das Ohr der Hörer betäubte und den Sinn des Gehörten zerstörte, des grossen Gesetzes vergessen, das dem schönen Bunde von Spiel und Gesang zu Grunde liegen muss: dass der Gegenstand überall über die Wahl der Mittel und das Maass ihrer Anwendung zu entscheiden habe.

Robert Volkmann.

Ein Portrait von

Louis Ehlert.

(Fortsetzung.)

II. Kompositionen für Piano solo und mit Begleitung.

Die Solokompositionen für Klavier umfassen, nach der Opuszahl geordnet: Sechs Phantasiebilder (Op. 1), Dithyrambe und Tokkata (Op. 4), *Souvenir de Maroth* (Op. 6), Notturno (Op. 8), Musikalisches Bilderbuch, sechs Stücke à 4 mains (Op. 11), Sonate in C-moll (Op. 12), Buch der Lieder, 3 Hefte (Op. 17), Tanzweisen (Op. 18), Cavatine und Barcarole (Op. 19), Ungarische Lieder (Op. 20), *Visegrád*, zwölf musikalische Dichtungen (Op. 21), Vier Märsche (Op. 22), Wanderskizzen (Op. 23), Ungarische Skizzen, sieben Stücke à 4 ms. (Op. 24), Intermezzo und Phantasie (Op. 25), Variationen über ein Händel'sches Thema (Op. 26), Lieder der Grossmutter, Kinderstücke, 2 Hefte (Op. 27), Improvisationen am Klavier (Op. 36), Die Tageszeiten, zwölf Stücke à 4 ms. (Op. 39), Drei Märsche à 4 ms. (Op. 40), *Au tombeau du comte Széchenyi*, Phantasie (Op. 41), Ballade und Scherzetto (Op. 51), Rondino und Marschcaprice à 4 ms. (Op. 55), Capriccietto (ohne Opuszahl).

Im Erscheinen begriffen: Sonatine à 4 ms. (Op. 57).

Wenn ein Künstler sich in naturgemässer Weise entwickelt, so brauchen wir für seine Bildungsgeschichte gar nicht die chronologische Reihe seiner Werke. Trägt diese letztere, wie es sein soll, den Charakter einer aufsteigenden Skala, so können wir mit voller Bestimmtheit alles Unreife an den Anfang und alles Vollendete an das Ende stellen. Wer würde, um ein einziges Beispiel herauszugreifen, die Reihenfolge der Beethoven'schen Quartette anders ordnen, als wir sie kennen, wer würde die drei russischen Quartette vor die sechs kleinen (Op. 18), wer das Cismoll-Quartett vor die russischen setzen? Rationelle Bildungsgänge solcher Art sind aber viel seltener als man glaubt. Das Talent in unseren Tagen hat oft nur etwas von einem Aperçu: die logisch und gesund sich entwickelnden Organismen werden seltener und immer seltener. An die Stelle des ruhig stetigen Fortschritts tritt ein abspringendes, launisches Produktionsverfahren; hastige Blitze sollen für Licht, Fieber für Wärme, Ueberstürzung für schöne Bewegung, Vorausgreifen für Offenbarung, Hader mit sich selbst und Zerfahrenheit aller Art für Faustisches Erbtheil gelten. Es nutzt nichts von der Zeit zu reden. Wir sind die Zeit, wir allein machen die Zeit. Der ächte Kunstwille ist es allein, der den Künstler glückselig oder unselig macht, und der hat mit keiner Zeit etwas zu schaffen. Der ächte Kunstwille ist es allein, welcher die innere Vorsehung eines Kunstlebens ist. Wem dieser fehlt, wer ohne diese göttliche Besinnung in's Gelag hinein arbeitet, der wird, und hätte er alle Begabung der Welt, doch immer nur die Rolle eines fahrenden Schülers spielen. Wer denkt hierbei nicht an Rubinstein! Welch ein unruhiges, gehetztes Wesen, das Schönes und Hässliches in einem Athemzuge schafft, immer unzufrieden mit sich und immer talentvoll, immer nach dem Höchsten ringend und immer daran vorbeistreifend!

Auch Volkmann können wir von manchen dieser Vorwürfe nicht freisprechen, auch die Chronologie seiner Werke lässt keinen eigentlich organischen Entwickelungsgang erkennen. Ueberall eine ersichtlich ideale Haltung, ein reiches, inniges Gemüthsleben, grösstentheils unverkennbares Talent, und dabei wieder ein Sichgehenlassen, eine Unbekümmertheit, eine naive Kritiklosigkeit, die neben das Beste das Schwächste stellt.

Digitized by Google

Unter den oben bezeichneten Werken nehmen einige vierhändige Kompositionen und das mit dem skurrilen Namen *Visegrád* bezeichnete Heft den ersten Rang ein. Namentlich sind die 7 ungarischen Skizzen (Op. 24) von ganz hervorstechender Bedeutung. Wer es weiss, wie schwer es ist gross im Einfachen zu sein, wird diesen Stücken seine Bewunderung nicht versagen; sie allein verdienten Volkmann's Namen jedem Klavierspieler lieb und werth zu machen. Es ist viel nationales Element in dieser Musik; wo es aber so vergeistigt, mit so edlem Reiz umkleidet auftritt, wirkt es wunderbar erfrischend. Welche Fülle geistreicher und dabei doch natürlicher Harmonien ist an diese anspruchslosen Stücke verschwendet (so z. B. das *G* im Bass im »jungen Blut«, das liegende *es* am Schlusse des ersten Stücks)! Der Klaviersatz ist von bezaubernder Wirkung. Vortrefflich namentlich im 3. und 4. Heft sind auch die Tageszeiten (Op. 39). »Abendläuten« und »Im Mondschein« sind Stücke von einer Poesie, wie sie nur noch in Schumann und Chopin zu finden sind. An dem »türkischen Zapfenstreich« kann man erfahren, dass auch die reine Instrumentalmusik komisch sein kann. Es dürfte schwerlich zwei Musiker geben, die beim Spielen dieses Stücks nicht in die unbändigste Heiterkeit ausbrächen. Das Rondino (Op. 55) beginnt mit einem höchst graziösen Motive, ächt Volkmannisch in seiner anspruchslosen Schönheit. Leider verbittert eine etwas an Trivialität streifende Stelle in der Mitte den vollen Genuss. Die Marschcaprice, welche hierauf folgt, ist eine rhythmische Escroquerie, die man als Schelmerei gelten lassen soll. Als Vorbild wären 7taktige Rhythmen, auf welche 5- und 3taktige folgen, gefährlich, weil sich bei derartigen kaleidoskopischen Taktverschiebungen zuletzt jedes Gefühl rhythmischer Symmetrie verflüchtigt. Von den vierhändigen Sachen sind das musikalische Bilderbuch (Op. 11) und die drei Märsche (Op. 40), namentlich der erste noch sehr zu empfehlen.

Das sogenannte *Visegrád* ist ein ganz originelles Werk. Fast keines der darin enthaltenen Stücke ist bedeutungslos, einzelne wie »Waffentanz«, »Brautlied«, »Pastorale«, »Page«, »Wahrsagerin« ausserordentlich schön. Gleich werthvoll sind die Variationen über ein Händel'sches Thema (Op. 26) Das Thema ist der bekannte *harmonious blacksmith*. In der Form haben sie viel Aehnlichkeit mit der Weise Schumann's und Brahms'. Die Variation im $^3/_2$-Takt wäre des grössten Genies würdig. Es liesse sich, anknüpfend an dieses Werk, Manches über den visionären Ton der Beethoven'schen Variationen Op. 111 und ihre Epigonen sagen, wozu hier der Raum fehlt. Die $^6/_8$-Variation schlägt auch jenen wunderbar überirdischen Ton an, in welchem das Thema sich dermaassen vergeistigt, dass wir den Eindruck von Verklärung empfangen. — Interessant sind die Improvisationen (Op. 36), ein hier sehr richtig gewählter Name. Die erste ist ungarisch gehalten, in der zweiten erinnert das Hauptthema leider an die Wandererphantasie von Schubert, auch fällt der Mittelsatz in Ges-dur etwas aus dem Rahmen. Pikant, wenn auch schrullenhaft, ist das letzte Stück mit dem Orgelpunkte *fis* in der Mitte. Ballade und Scherzetto (Op. 51) sind sehr dankbare feine Klavierstücke, denen es nur etwas an Substanz und Ausführlichkeit fehlt, um den angenehmsten Eindruck zu hinterlassen. Am elegantesten im Klaviersatze sind Cavatine und Barcarole (Op. 19) gehalten, wenn dafür auch der Inhalt etwas kärglicher ausgefallen ist. Im Buch der Lieder (Op. 17) ist das erste Heft vortrefflich, obwohl sich auch die beiden anderen auf der Höhe Volkmann'scher Liebenswürdigkeit halten und Einzelnes, wie Nr. 2 im dritten Heft, recht charakteristisch ist.

Wie grenzenlos ungleich unser Autor schreibt, kann man am besten an der Sonate (Op. 12) ermessen. Wenn man im ersten Satze gegen das Ende den Trugschluss auf *fis* ausnimmt, so macht er den unbehaglichen Eindruck einer Konservatoriumsarbeit. Im Scherzo $^3/_8$ $^2/_8$ wird viel rhythmisch experimentirt, es ist Geist darin, aber kein schöner. Für den Musiker ist $^3/_8 + ^2/_8$ nicht $= ^5/_8$, wie für den Mathematiker, weil die verschobenen Cäsuren und Akzente sich gegen solche Kopulation empören. Tritt nun gar wie hier noch ein intermittirender $^5/_8$-Takt dazwischen, so glaubt man in einem rhythmischen Tollhause zu sein. Volkmann hat auf diesem Gebiete so viel glückliche Griffe gethan, dass man ihm einen Fehlgriff zu gut halten kann. Das Finale der Sonate hat viel Leben und Physiognomie und ist in jeder Beziehung der reinste Gegensatz zum Einleitungsstücke.

Der Rest der Klaviermusik ist nicht erheblich. Die Lieder der Grossmutter (Op. 27) stehen in keiner Beziehung auf der Höhe dieser von Schumann geschaffenen Kunstgattung, und sind selbst in einem so würdigen Munde kaum erträglich.

Die Kammermusik umfasst folgende Werke: Trio für Piano, Cello und Geige (Op. 3), Trio (Op. 5), Romanze für Cello und Piano (Op. 7), *Chant du troubadour* für Geige oder Cello mit Piano (Op. 10), *Allegretto capriccioso* für Geige und Piano (Op. 15), Rhapsodie für Geige und Piano (Op. 31).

Im Erscheinen begriffen: Sonatine für Piano und Geige (Op. 60).

Ueber das erste Trio (Op. 3) müssen wir uns des Urtheils enthalten. Es ist nicht in Partitur gedruckt, und wir hatten zufällig keine Gelegenheit es zu hören. Soviel lässt sich indessen schon aus dem Klavierpart herauslesen, dass es dem zweiten in B-moll keineswegs ebenbürtig ist. Dieses zweite Trio in B-moll (Op. 5) ist bekanntlich dasjenige Werk, welches die Aufmerksamkeit zuerst auf Volkmann lenkte, und an das sich die gespanntesten Erwartungen für die Zukunft des Komponisten knüpften. In der That, nach einem solchen Löwenwurf war es dem Publikum nicht zu verargen, wenn es über die vielen zahmen Hausthiere, die darauf folgten, einigermaassen betroffen war. Um das fatale, nicht zu umgehende Wort gleich auszusprechen: so hoch wir Volkmann auch in vielen seiner späteren Kompositionen schätzen, wie viel vortreffliche und originelle Werke wir ihm auch verdanken, über das B moll-Trio ist er niemals hinausgekommen. Er hat nicht nur niemals seine Kräfte höher gesteigert, sondern auch niemals wieder diese Höhe erreicht. Und eben deshalb haben wir auch das Recht, ihm eine eigentliche organische Entwicklung abzusprechen. Das B moll-Trio ist ganz aus einem Guss, von den mächtigsten Dimensionen und ohne jeden Sprung. Man hat durchaus die Empfindung, dass nicht ein blosses Talent, sondern eine geniale Hand dasselbe geformt. Keine Nachäfferei, keine Unsicherheit, kein Experimentiren verderben irgendwo den Eindruck der spontansten Unmittelbarkeit. Die Themen sind durchweg edel und prägnant, bald gross und feierlich wie zu Anfang, bald anmuthig wie im *Allegretto*, bald feurig wie im Finale. Dabei ist über das Ganze ein Wohlklang ausgegossen, eine schöne Sicherheit des Kolorits, dass man jenen supplementären Empfindungen, die uns beim Anhören so vieler moderner Kompositionen zu fortwährendem Retouchiren nöthigen, ganz überhoben ist. Betrachtet man nach diesem Opus die übrige Kammermusik unseres Autors, so ist einem zu Muthe, als hätte man in die Sonne gesehen: überall tanzen die violetten und grünen Reflexe des herrlichen Balls, und Alles erscheint grau und abgestorben dahinter. Ausnehmen möchten wir hiervon allein die Rhapsodie (Op. 31). Zu den ängstlich harmonischen Gemüthern darf man freilich nicht gehören, muss auch einigermaassen gegen kanonische Vergewaltigung gewappnet sein (3. und 4. Takt bei dem kanonischen Wiedereintritt des Themas *ff*). Geistreiche Stimmführung und ein gewisser abenteuerlicher Zauber der ganzen *mise en scène* machen

Digitized by Google

das Stück allen Geigern höherer Art jedoch sehr empfehlenswerth.

III. Konzerte.

Es sind deren zwei vorhanden, eins für Cello, das andere für Klavier, beide mit Orchester. Das Cellokonzert (Op. 33) ist bei der Armuth dieses Zweiges unserer Literatur eine sehr dankenswerthe Bereicherung. Das ganze Konzert bildet eigentlich nur einen sehr ausgedehnten ersten Satz. Trotz des sehr hübschen zweiten Themas wäre eine ausgebildetere Kantilene in der Mitte erwünscht gewesen, obgleich die reizend erfundene Kadenz vor der Reprise des Hauptthemas diesem Uebelstande abzuhelfen sucht. Das Werk beginnt ohne allen Einleitungspomp höchst reizend mit einem, im Erzählertone gehaltenen Motive, welches das Cello schlicht vorträgt. Man wird an Boccaccio erinnert, so anmuthig und gleich bei der Sache ist der Verfasser. Der Virtuosität des Spielers wird mit dem feinen Sinne der Mendelssohn'schen Konzerte nur so weit Rechnung getragen, als es unbeschadet der klassischen Form des Ganzen zulässig ist; die Instrumentation ist diskret und schicklich. Das Werk hat bereits verdiente Verbreitung gefunden, was man von dem Konzertstück für Klavier (Op. 42) leider nicht sagen kann, obgleich es künstlerisch wohl noch höher zu stellen ist. Es ist dreisätzig ohne Abschlüsse. Das Orchester beginnt mit einem breiten Thema, C-moll $^4/_4$, in welches das Klavier kadenzartig mit phantastischen und unruhigen Passagen einbricht. An diese Art von Duett schliesst sich ein *Andante* mit Variationen C-dur $^3/_4$, das Motiv nicht gerade prägnant, aber sehr durchsichtig und duftig komponirt. Das feurige, populäre Finale, dessen Thema aus dem ersten in C-moll hergeleitet, giebt der ganzen Anlage einen sehr glücklichen Abschluss. Die reliefartige Plastik des Beethoven'schen Passagenwerks, seine sonderbare Oekonomie der Notenwerthe, dieses scheinbare Durcheinander von Triolen, Quintolen und Septolen, welches seiner Art ein Thema zu umspielen eine so merkwürdige Phantastik verleiht, ist, namentlich in dem ersten Satze, sehr glücklich kopirt. Kopirt? Ja. Aber Beethoven kopiren heisst nur die ewigen, unabänderlichen Grundlagen unserer Kunst sich zu eigen machen.

(Fortsetzung folgt.)

Franz Xaver Schnyder von Wartensee.

Von W. Oppel.

Am 27. August schied ein Tonkünstler aus diesem Leben, dessen Name wohl in den letzten Jahren wenig mehr genannt worden, der nie etwas »Epochemachendes« gethan, und dessen Wirken in dem ihm angewiesenen Kreise gleichwohl ein so segensreiches, nachhaltiges gewesen, dass Jeder, der dies Wirken empfunden, ihm ein dankbares Andenken bewahren muss.

Schnyder von Wartensee ist am 18. April 1786 in Luzern geboren. Seine Erziehung war sorgfältig, da sein Vater den höheren Ständen angehörte; derselbe war zu der Zeit, als Xaver geboren wurde, Offizier. Die politischen Umgestaltungen, welche sein Vaterland bald darauf erlitt, sowie mannigfache Familienverhältnisse änderten jedoch späterhin die günstige Stellung des jungen Mannes, so dass es ihm erwünscht sein musste, seine grossen musikalischen Kenntnisse zu verwerthen. Er hatte diese Kenntnisse (anfangs Violoncellospiel, später namentlich Klavier und Komposition) in Zürich und hauptsächlich in Wien gesammelt, wo er noch persönlichen Umgang mit Beethoven hatte. Im Jahre 1814 hatte er sich in der Schweiz verheirathet und dann eine Stelle am Pestalozzi'schen Institute in Yverdun angenommen, wo er den gesammten musikalischen Unterricht leitete. Die Sehnsucht nach grösserem Musiktreiben, nach den Aufführungen grosser Gesangs- und Orchesterwerke trieb ihn jedoch von dort hinweg, und so kam er 1817 nach Frankfurt a. M., das ihm eine zweite Heimath wurde. Hier entfaltete sich denn auch seine Hauptthätigkeit. Er gab anfänglich Klavier-, später vorzugsweise theoretischen Unterricht und erfreute sich namentlich in letzterer Beziehung alsbald eines so grossen Vertrauens, dass lange Zeit fast kein Musiker in Frankfurt als tüchtig gebildet galt, welcher nicht wenigstens einigen Unterricht bei Schnyder v. Wartensee genossen hatte. Ebenso entstand kein grösseres musikalisches Unternehmen, bei welchem er nicht entweder an der Spitze stand oder sich als eifriger Theilnehmer und Beförderer daran betheiligte. Das grosse Sängerfest im Jahre 1839, die daraus hervorgegangene Mozartstiftung, der philharmonische Verein, der neu sich bildende Rühl'sche Gesangverein sind alles Unternehmungen, an welche sich sein Name eng anknüpft. Dabei verlor er sein Heimathsland nie aus dem Auge. Kein schweizerisches Musikfest, kein Kantons-Sängerfest fand statt, das nicht seinen Namen unter den Vorstehern oder Preisrichtern nannte. Im Jahre 1827 hatte er die geliebte Gattin verloren. Er gab sich der Kunst, dem Unterrichte um so ernster hin und sah sich, bei den äusserst geringen Ansprüchen, die er an das materielle Leben machte, bald in gänzlich sorgenfreier Lage, so dass er sich im Jahre 1844 am Luzerner See eine kleine Besitzung kaufte und sich bald darauf zum zweiten Male vermählte. Im Jahre 1849 zog er wieder in seine zweite Heimath am Main, begleitet von Derjenigen, welche ihm bis an sein Ende die treue Gefährtin, in den letzten Jahren die nimmer ermüdende Pflegerin, geblieben ist. Seit 1849 hat er Frankfurt nur noch auf Wochen verlassen. Obgleich er seit dieser Zeit nur noch Wenigen regelmässigen Unterricht ertheilte, so konnten doch Viele, welche mit ihm verkehrten, sich seine Schüler nennen, da sein Umgang stets belehrend war. — Schnyder v. Wartensee ist eigentlich nie krank gewesen, doch fühlte er sich in den letzten Jahren — in welchen auch der sonst ziemlich lebhafte Verkehr des Schreibers dieser Zeilen mit Schnyder v. Wartensee durch häusliche und Berufs-Verhältnisse aufgehört hatte — durch das Alter gedrückt. Seine ungemeine Geistesfrische blieb ihm aber bis in das letzte Lebensjahr. Sein Tod war ein sanftes Entschlummern. Das Grab umstand eine grosse theilnehmende Menge, und Schnyder's Wesen und Wirken ward von mehreren Rednern in ergreifenden Worten geschildert. Gehen wir etwas näher darauf ein. Vor Allem war Schnyder Theoretiker. Die schwierigsten Aufgaben des Kontrapunkts löste er mit Leichtigkeit, ja mit Vorliebe; kein älteres theoretisches Werk war ihm unbekannt, kein neueres liess er ungelesen. Für jeden theoretischen Ausspruch hatte er sogleich ein Beispiel zur Hand, wobei ihn eine sehr reichhaltige Bibliothek und ein staunenswerthes Gedächtniss unterstützten. Man durfte nur irgend ein Werk unserer Klassiker nennen, so sang er sofort sämmtliche Hauptthemata. Es ist jedenfalls zu bedauern, dass Schnyder seine reichen Kenntnisse und seine vielen eigenthümlichen Anschauungen nicht in einem Lehrbuche veröffentlicht hat; doch hat Einer seiner besten Schüler, Herr B. Widmann, Schnyder's Formenlehre und einen Theil der Rhythmik herausgegeben. Im Unterrichte war Schnyder unübertrefflich; die Sprache stand ihm so zu Gebote, dass er dem Schwachen auf drei-, vierfach verschiedene Weise den Gegenstand klar machen konnte; die eigentlichen Lehrsätze wurden jedoch mit der grössten Kürze und Präcision gegeben. — In seinen zahlreichen Kompositionen, von denen übrigens nur wenige gedruckt worden sind, findet man überall eine interessante Arbeit. Viele kleinere Kompositionen, namentlich die trefflichen Lieder des Novalis, Goethe's »Ueber allen Gipfeln ist Ruh'«, kleinere Nummern aus seiner Oper »Fortunat« u. s. w. beweisen, dass ihm in glücklichen Stunden auch innige Melodien zu Gebote standen; nur floss der Quell der Erfindung ihm nicht so reich,

Digitized by Google

dass er auch bei grösseren Werken, wie Symphonien, Kantaten u. dgl., über ein hinreichendes Material verfügen konnte, welches den Werken eine längere Dauer gesichert hätte. — In seinen jüngeren Jahren galt Schnyder für einen bedeutenden Klavierspieler, in seinen alten Tagen dagegen überliess er dies der treuen Gefährtin, welche ihm auch in musikalischen Dingen würdig zur Seite stand. Unberechenbar gross war der Einfluss, welchen er auf junge Künstler ausübte, die sich ihm vertrauensvoll nahten; er konnte Stunden lang im heitersten Tone plaudern, und wenn man ihn verliess, hatte man eine Fülle neuer Gedanken und Stoff zum Nachdenken auf lange Zeit in sich aufgenommen. Seine scharfe Beobachtung liess ihn manchen glücklichen Fund thun. Jahre lang war Haydn's grosse B dur-Symphonie aufgeführt, arrangirt und sogar in Partitur gestochen worden, als Schnyder handgreiflich nachwies, dass in dem langsamen Satze eine Stimme fehlen müsse, und siehe da, bei näherer Nachforschung fand sich — ich glaube in Berlin — eine obligate Violoncellostimme, von deren Existenz zuvor Niemand etwas gewusst hatte und welche nunmehr alle Lücken ausfüllte. Aehnliches liesse sich noch genug anführen. Dass er auch sonst im Oeffentlichen wirkte, ist bekannt. Er war ein thätiges Ausschuss-Mitglied der Bach- und Händel-Gesellschaft. Den von F. W. Rühl gegründeten Oratoriengesangverein zu Frankfurt unterstützte er mit Rath und That; dessen Rivale, der altberühmte Cäcilienverein ward dadurch aus der behaglichen Ruhe, der er sich hingegeben hatte, empfindlich aufgerüttelt. Es muss der Wahrheit zu Ehren gesagt werden, dass Schnyder in den daraus entstandenen Streitigkeiten keineswegs ohne Parteilichkeit verfahren ist, ohne Zweifel war er persönlich gereizt worden, allein das Resultat war darum nicht minder erfreulich: beide Vereine, jetzt längst im Frieden lebend, rivalisiren nur in der Trefflichkeit der Aufführungen, und was man in jener Zeit für unmöglich gehalten: sechs Oratorienkonzerte alljährlich mit grossem Orchester, — die hohe Messe von Beethoven und die von Bach auf dem Repertoire — das ist heute möglich, und Schnyder's Verdienst darum ist kein geringes. — Zur Vervollständigung des Bildes sei noch gesagt, dass auch die allgemeine Bildung des Mannes sehr weit- und tiefgehend war; namentlich waren Sprachforschungen und Naturwissenschaft Fächer, in welchen er sehr zu Hause war.

Die Frankfurter »Didaskalia« enthält von Dr. H. Weismann einen grösseren, wahr und warm gehaltenen Aufsatz über Schnyder v. Wartensee, dem ich mit besonderer Befriedigung die Notiz entnehme, dass Schnyder einen grossen Theil seiner Lebensgeschichte der treuen Genossin seiner alten Tage in die Feder diktirt, einen anderen ihr ausführlich erzählt hat, welcher dann von ihr gleichfalls zu Papier gebracht worden ist. Es liegt hierin das zuverlässigste Material für einen künftigen Biographen. Hoffen wir, dass sich bald ein solcher finde; erst wenn Schnyder's Leben und Wirken in ausführlicher, geordneter Zusammenstellung uns vorliegt, wird es allgemein anerkannt werden, dass er, wie ich am Eingange dieser Skizze angedeutet, auch ohne irgend eine gewaltige That doch den bedeutenden Männern seiner Zeit zuzuzählen ist.

Zum Alter der Musikfeste.

Die Musikzeitungen brachten im Monat August eine geschichtliche Notiz über das Alter der Musikfeste, welche für den nicht ganz Sattelfesten das verführerische Ansehen einer wirklich geschichtlichen Thatsache trug. Wir haben noch genug zu thun, um unter den alten Irrthümern und Anekdoten aufzuräumen — die Sängerschule des Papstes Sylvester schwebt immer noch als musikalische Ente am geschichtlichen Horizonte — und vor unseren Augen entpuppt sich ein ähnliches Geschichtchen, welches nur durch irgend ein noch zu schreibendes Geschichtswerk sanctionirt zu werden braucht, um neue Irrthümer zu erzeugen. Da ich zufällig den Schlüssel zu dieser Anekdote in der Hand habe und vielleicht auch unschuldigerweise mit Anlass gegeben habe, ewig hungrigen Neuigkeitskrämern in die Hand zu arbeiten, so will ich durch folgende Aufklärung dieser nichtsnutzigen Zeitungsente öffentlich den Kragen umdrehen.

In den zwanziger Jahren gab Chrst. Weisflog bei Arnold in Dresden seine Phantasiestücke und Historien heraus, in deren erstem Bande sich der humoristische Aufsatz: »Der wüthende Holofernes. Bericht des Hof-Cantoris Hilarius Grundmann, anno Domini 1618. An's Licht gestellet von mir und gedruckt in diesem Jahr« befand. Es ist möglich, dass sich Weisflog eine Hoffestlichkeit irgend eines kleinen Hofes zur Zielscheibe seiner humoristischen Darstellung einer musikalischen Geburtstagsfeier gewählt hat, doch lässt sich Genaueres aus der Erzählung selbst nicht ersehen, da weder eine Stadt noch der Kurfürst genannt ist, und die Namen der Ausübenden sämmtlich fingirt sind. Diese Erzählung nahm K. Ortlepp in seine musikalische Anthologie (Stuttgart 1841) auf und daraus druckte sie auf meine Veranlassung Herr Schlesinger im Jahre 1859 Nr. 48 und 49 in seiner musikalischen Zeitschrift »Echo« ab. Im Jahre 1868 fand sich ein müssiger Kopf, diese Erzählung mit genaueren Daten zu versehen, er verlegte das »Monstrekonzert« nach Dresden unter den Kurfürsten Georg von Sachsen, setzte das Datum: 18. Juni hinzu, machte aus Grundmann Grundmauer, aus Rümpler Runder und erklärte es für das älteste Musikfest; so wanderte dieses neu ausgestattete Musikfest von Wien aus (Wiener Fremden-Blatt) als geschichtliche Notiz durch alle Blätter Europas. Das Komische bei der Sache ist aber die nachträgliche eigene Erklärung des Erfinders dieser Anekdote. Ein Mitarbeiter des »Echo« fühlt sich schwer gekränkt, dass alle seine dort mitgetheilten Neuigkeiten augenblicklich vom »Wiener Fremden-Blatt« aufgefischt werden und erst von dort aus in die Welt gelangen, und da von demselben nie die Quelle »das Berliner Echo« angegeben wird, so fällt aller Ruhm dem W. Fr.-Bl. zu. Unter den dort angeführten Entlehnungen (Nr. 37 des Echo) befindet sich auch die Ente über das Alter der Musikfeste, welche der Verfasser jetzt selbst für eine Anekdote erklärt. Wir hätten uns mit dieser Erklärung begnügen können, doch wir hegten einige Zweifel, ob das W. Fr.-Bl. auch diese nachträgliche Erklärung bringen und sie somit zur Kenntniss der Herren Redakteure der Musikzeitungen gelangen würde.

Rob. Eitner.

Feuilleton.

Kurze Nachrichten.

Die »Signale« bringen in Nr. 40 einen sehr lesenswerthen Artikel »Gebote der Opernpolitik« in der Form wie Rob. Schumann einstmals seine musikalischen Haus- und Lebensregeln abgefasst hat. Die kurzen, gut gewählten Regeln können jedem jungen Opernkomponisten sehr ans Herz gelegt werden, nur frappirt die Schlusswendung des Artikels einigermaassen, da man nicht im geringsten darauf gefasst ist, dass es auf eine Anpreisung des 4. Bandes der Lobe'schen Kompositionslehre abgesehen ist. Doch auch ohne diese praktische Wendung kann der Artikel bei Beherzigung der einzelnen Aussprüche seine segensreichen Früchte tragen.

Die antiquarische Buchhandlung von Kirchhoff & Wigand in Leipzig veröffentlicht soeben einen sehr interessanten und reichhaltigen Katalog (Nr. 219) musikalischer Werke. Der Inhalt zerfällt in vier Abtheilungen: 1) Geschichte der Musik; 2) Theoretische Werke; 3) Aeltere praktische Musik; 4) Neuere praktische Musik. In den ersten drei Abtheilungen befinden sich sehr seltene Werke zu annehmbaren Preisen angesetzt.

Am 15. Sept. gab der Pianist und Komponist Herr Harmann Naegeli in Zürich ein Konzert, in welchem er in beiden obengenannten Eigenschaften auftrat. Das Konzert war in zwei Akte (?) eingetheilt und enthielt nicht mehr als 18 Nummern bunt ausgewählter Musikpiècen.

Verzeichniss jüngst verstorbener Musiker:

Wilhelm Cläpius, bekannt als Lehrer, Uebersetzer italienischer Operntexte und Musikdirektor der früheren königstädtischen Bühne in Berlin, starb am 4. Sept. in seiner Geburtsstadt Köthen.

Carlo Conti, Professor am Konservatorium zu Neapel und als Opernkomponist bekannt, starb vor Kurzem in Neapel.

Louis François Dauprat, berühmter Hornist und Komponist für das Instrument, starb vor Kurzem in Paris im Alter von 87 Jahren.

Stéphen de la Madelaine, geboren 18. August 1801 zu Dijon, starb am 3. September zu Paris, bekannt als Gesanglehrer und Verfasser mehrerer theoretischer und praktischer Werke über Gesang.

René Favarger, Pianist und Komponist, starb vor Kurzem zu Etretat (Frankreich).

Digitized by Google

ANZEIGER.

[169] Unter der Adresse: **„Musik-Kommission der Zürcherischen Schulsynode"** — Depot bei Buchbinder Schwarz, Münsterhäuser Zürich — sind die nachstehenden Volksgesangbücher, redigirt von **J. Heim**, zu beziehen:

1. **Sammlung von Volksgesängen** für den Männerchor. 235 Chöre in Partitur. Neunzehnte Stereotyp-Auflage.
2. **Sammlung von Volksgesängen** für den gemischten Chor. 254 Chöre für Sopran, Alt, Tenor und Bass in Partitur. Achte Stereotyp-Auflage.
3. **Sammlung von drei- und vierstimmigen Volksgesängen** für Knaben, Mädchen und Frauen. Liederbuch für Schule, Haus und Verein. 232 Chöre für Sopran und Alt in Partitur. Stereotyp-Ausgabe.
4. **Neue Volksgesänge** für Männerchor. 240 Chöre in Partitur. Erstes und zweites Bändchen. Dritte Stereotyp-Ausgabe.

Preise beim Depot in Zürich:

Broschirt 1 Fr. — Halbleinwand 1 Fr. 40 Cts.
Eleganter Leinwandband 1 Fr. 75 Cts.

---

[170] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Wilhelm Baumgartner.

Op. 7. **Variationen** über ein Tyroler Volklied für Pianoforte (Frau Anna von Muralt-Locher gewidmet). 17½ Ngr.
Op. 9. **Walzer-Caprice** für Pianoforte (Herrn Louis Köhler gewidmet). 17½ Ngr.
Op. 11. **Salon-Walzer und Galopp** für Pianoforte (Frl. Aline und Minna Kesselring gewidmet).
Nr. 1. Walzer 15 Ngr.
- 2. Galopp 12½ Ngr.
Op. 20. **Zehn Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte (Herrn Dr. Franz Liszt gewidmet).
Heft I. 22½ Ngr.
Nr. 1. Abendlied: »Abend wird es wieder«, von Hoffmann von Fallersleben.
- 2. »Nacht liegt auf den fremden Wegen«, von H. Heine.
- 3. »Warme verschwieg'ne Nacht!« von Franz Kugler.
- 4. Mondnacht: »Ueber die beglänzten Gipfel«, von J. v. Eichendorff.
Heft II. 22½ Ngr.
Nr. 5. »Wehe, Lüftchen, lind und lieblich«, nach Hafis von G. F. Daumer.
- 6. »Ich bin auf ihren Wegen«, nach Hafis von G. F. Daumer.
- 7. »Wenn du lächelst, wenn du blickst«, nach Hafis von G. F. Daumer.
- 8. »Linderes als ein Ruhepfühl«, nach Hafis von G. F. Daumer.
- 9. »Ich fühle deinen Odem«, von Mirza Schaffy.
- 10. »Seh' ich deine zarten Füsschen an«, von Mirza Schaffy.
Abendlied. »Friedlicher Abend senkt sich auf's Gefilde«, von N. Lenau, für gemischten Chor (Frau Riggenbach Stehlin gewidmet). 8.
Partitur und Stimmen 10 Ngr.
Stimmen einzeln à 1¼ Ngr.
Nachtlied von Goethe, für gemischten Chor (Herrn Musikdirektor Julius Stern gewidmet). 8.
Partitur und Stimmen 10 Ngr.
Stimmen einzeln à 1¼ Ngr.
Op. 25. **Aus dem Schenkenbuche** von Em. Geibel. Drei Lieder für eine tiefe Stimme mit Begleitung des Pianoforte (Seinen Freunden Gustav Ritter und Conrad Hafter gewidmet). 15 Ngr
Nr. 1. »Bringet Kerzen, Wein und Saiten«.
- 2. »Setzt mir, soll ich heiter schlürfen«.
- 3. Der Schenk spricht: »Frohsten Austausch hin und wieder«.
Op. 30. **Stille Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte (Elisen gewidmet). 17½ Ngr.
Nr. 1. Mein Lied: »Mein Lied auf Rosenlippen leben sollst du«, von Hoffmann v. Fallersleben.
- 2. »Sei du mein lieblich Schweigen«, von E. Geibel.
- 3. »O glücklich, wer ein Herz gefunden«, von Hoffmann v. Fallersleben.
- 4. »Liebessehnsucht kommt so traut«, von J... B...

AMSTERDAM: Th. J. ROOTHAAN & Cie.

Berlin: BOTE & BOCK; Bremen: A. F. CRANZ.

Es ist diese poetisch begeisterte Dichtung eine höchst dankenswerthe Gabe, auf welche wir jeden Verehrer der BEETHOVEN'schen Muse dringend aufmerksam machen. (*Süddeutsche Musik-Zeit.*)

Dr. J. P. HEIJE,
GRIEKENLANDS WORSTELSTRIJD
(Griechenlands Kampf und Erlösung.)
— **BEETHOVEN'S Ruinen von Athen.** —
Clavierauszug ƒ 1. 50 (netto). *Stimmen* ƒ 1. 50.

Jedenfalls passt sich die fliessend und wohlklingend, warm und lebendig geschriebene Dichtung vortrefflich der BEETHOVEN'schen Musik an. Möchten die deutschen Concert-Institute recht bald mit ihr einen Versuch machen. (*Allgem. Musik-Zeit.*)

Cöln: M. SCHLOSS; Wien: C. A. SPINA.

[171] Leipzig: Fr. HOFMEISTER.

---

[172] Werke von

HECTOR BERLIOZ

im Verlage von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Die Sommernächte.
(Les Nuits d'été.)
Sechs Gesänge
von *Th. Gautier* in's Deutsche übertragen von *P. Cornelius*
für
eine Singstimme mit Begleitung von kleinem Orchester oder Pianoforte.
Op. 7.
Preis Partitur 3½ Thlr. Clavier-Auszug 1½ Thlr.

Romeo et Juliette.
Sinfonie dramatique
avec Choeurs, Solos de Chant et Prologue en Recitatif choral composée d'après la Tragédie de Shakespeare.
Op. 17.
Preis Partition de Piano par *Th. Ritter* 4½ Thlr. netto.

OUVERTURE
du
Corsaire.
Op. 21.
Arrangement pour Piano
par
H. G. de Bülow.
à 2 ms. Preis 20 Ngr. — à 4 ms. Preis 1 Thlr.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Arrey von Dommer.

Leipzig, 7. Oktober 1868. **Nr. 41.** III. Jahrgang.

Inhalt: Geschichte der musikalischen Notenschrift. — Rob. Volkmann. Ein Portrait (Fortsetzung). — Recensionen (II. Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. III. Vierhändige Original-Kompositionen und Arrangements für Pianoforte. IV. Arrangements für verschiedene Instrumente [Fortsetzung]). — Bericht aus Wien. — Feuilleton (Händel und Offenbach. Kurze Nachrichten). — Anzeiger.

Geschichte der musikalischen Notenschrift,

kurz und populär dargestellt

von

Rob. Eitner.

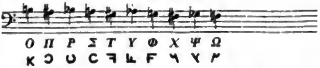
Das wenige Interesse, welches das Publikum bisher der Musikgeschichte entgegen gebracht hat, beruht meist darin, dass die Musikgeschichtschreibung erst seit den Forschungen eines Forkel, Gebert und Gerber, also seit etwa 80 Jahren, zum Gegenstande der Beachtung der gelehrten Welt erhoben worden ist, und trotz der wahrhaft bewunderungswerthen Fortschritte, welche sie in der kurzen Zeit gemacht hat, kaum dahin gelangt ist, über jedes einzelne Feld ein Specialwerk zu besitzen, wievielweniger ihre Aufmerksamkeit auf populär geschriebene Werke lenken konnte. Wie sehr uns z. B. noch ein Tonkünstler-Lexikon deutscher Komponisten fehlt, empfindet nur der, welcher sich dem Studium der Musikgeschichte ganz widmet. Hoffentlich wird die Gesellschaft für Musikforschung,*) welche im Januar nächsten Jahres durch Herausgabe ihrer Monatshefte ins Leben tritt, dem noch Fehlenden kräftig Abhülfe leisten und auch dem Publikum eine Gelegenheit bieten, sein Interesse dafür durch eine allgemeine Betheiligung und thatsächliche Unterstützung zu bezeugen. Die musikalische Notenschrift, eine der vollkommensten Erfindungen des menschlichen Geistes, können wir mit Ausnahme weniger Perioden in allen ihren verschiedenen Phasen genau verfolgen, und sie bietet uns reichlich Gelegenheit dem menschlichen nie ruhenden Erfindungsgeiste unsere ganze Bewunderung zu zollen. Man fragt sich oft, warum hat die Musik eine so lange Entwickelungszeit bedurft, ehe sie sich den anderen Künsten ebenbürtig anschliessen durfte? Die Antwort liegt sehr nahe: Der Bildhauer fand den Stein und das Vorbild seiner Nachahmungskunst vor, ebenso in letzterer Hinsicht der Maler, des Dichters Handwerkszeug ist noch einfacher beschaffen, nur der Musiker musste Alles aus sich selbst schaffen; selbst das Eine, was ihm zum Vorbilde gegeben war, seine Stimme, war ihm ein Räthsel, und es bedurfte tausende von Jahren, ehe er den Mechanismus derselben völlig ergründet hat.

*) Siehe die Nachricht in Nr. 35 Seite 279 dieser Zeitschrift. III.

Die älteste uns bekannte europäische Notenschrift ist die **griechische**. Sie ist so einfach, dass es nur weniger Worte bedarf, um ein verständliches Bild von ihr zu entwerfen. Die Griechen notirten ihre Gesänge mit den Buchstaben ihres grossen Alphabetes und zwar begannen sie, gegen unseren Gebrauch, vom höchsten Tone ihres Tonapparates und schritten enharmonisch herunter, so dass sie vom eingestrichenen *fis* beginnend (die höheren Töne, welche ein jüngeres Datum bekunden, wurden durch Wiederholung späterer Zeichen ergänzt) auf dem kleinen *f* bereits mit ihrem Alphabete zu Ende waren und es bei der Fortsetzung der Töne nach unten von neuem, jedoch in umgekehrter Gestalt begannen. Die ersten 24 Zeichen haben sich in ihrer Gestalt bis auf die späteste Zeit unverändert erhalten, wogegen die verkehrten Buchstaben mannigfache Veränderungen erlitten, so dass man ihre Urgestalt oft gar nicht wieder zu erkennen vermag. Noch muss ich bemerken, dass die Griechen mit dieser eben beschriebenen Notirung nur ihre Gesangsnoten schrieben, für die Instrumentalnote dagegen gebrauchten sie andere Zeichen, welche zwar auch aus ihrem Alphabete entlehnt, doch noch willkürlicher verändert waren. Wer nähere Belehrung über die griechische Notirung sucht, dem empfehle ich das sehr klar und verständlich geschriebene Werk von Dr. Friedr. Bellermann: Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen (Berlin 1847, A. Foerster in 4.) und das von Dr. C. Fortlage: Das musikalische System der Griechen (Leipzig 1847, Breitkopf und Härtel in 4.). Als nähere Erläuterung des oben Gesagten theile ich die Notirung der ersten 24 Töne mit, und zwar giebt die obere Buchstabenreihe die Gesangs- und die untere die Instrumental-Notation an:

41

Digitized by Google



Ueber das Alter dieser Notation lässt sich bis jetzt nicht das Geringste feststellen, nur so viel wissen wir, dass dieselbe noch einige Jahrhunderte in der christlichen Zeitrechnung im Gebrauch gewesen sein muss, da alle Schriften, welche wir aus dieser Zeit besitzen, sich nur mit der griechischen Notation beschäftigen. (Obgleich streng genommen dieselben noch keine Gewährleistung bieten können, da sie sich eben nur mit griechischer Musik beschäftigen und von der damals gegenwärtigen kein Wörtchen erwähnen.)

Die ersten acht Jahrhunderte christlicher Zeitrechnung sind uns im Allgemeinen in musikalischer Hinsicht sehr wenig bekannt, in Betreff ihrer Notation aber befinden wir uns in gänzlicher Unkenntniss. Nur so viel wissen wir, dass man die griechischen Tonbezeichnungen fallen liess und dafür die lateinischen ersten sieben Buchstaben zur Benennung der Töne einführte, ob man aber auch damit notirt hat oder gleich eine Zeichenschrift einführte, ist uns unbekannt. Die ältesten Dokumente, welche eine neue Notenschrift aufweisen, sind aus dem neunten Jahrhundert — das Antiphonar von St. Gallen ist fälschlich mit 790 bezeichnet worden, es gehört dem elften oder zwölften Jahrhundert an — sie hiessen

Neumen

und bestanden in Punkten, Strichen und besonderen Zeichen, welche über den Text geschrieben wurden. Ihre höhere oder tiefere Stellung sollte das Herauf- oder Heruntergehen der Melodie andeuten, und ihre Länge und Kürze den jedesmaligen Werth der Note. Die Namen der Zeichen sind gerade so sonderbar wie die ganze Erfindung, wir lesen von einem *Scandicus et Salicus, Climacus, Torculus, Ancus, Strophicus, Gnomo, Poerectus, Orriscus, Virgula, Cefalicus, Clinis, Quilisma, Podatus, Pandula, Pinnosa, Gutturalis, Tramea, Cemr, Proslambaromenon, Trigon(on), Tetraclinis (Tetradius), Ygon* u. s. w. Fast jedes Kloster, jeder Tonmeister setzte neue Zeichen hinzu und erklärte theilweis die alten auf andere Weise. Wenn wir auch im Allgemeinen einen mit Neumen notirten Gesang in unsere Notenschrift übersetzen können, so sind wir doch stets ein gut Theil auf das eigene Gutdünken angewiesen, und Jeder wird sie in Kleinigkeiten anders übersetzen. Schon Guido von Arezzo (im XI. Jahrhundert) sagt:

Solis litteris notare optimum probavimus.
Causa vero breviandi Neumae solent fieri,
Quae si curiose fiant habentur pro litteris.

In freier Uebersetzung heisst dies: Die Noten durch Buchstaben zu bezeichnen halten wir für das Beste. Sollten aber für die Buchstaben die kürzere Art der Neumen gewählt werden, so müssen sie sehr sorgfältig (*curiose*) gemacht sein.

Bereits im zehnten Jahrhundert begann man wenigstens eine Linie zu ziehen, um den Neumenzeichen einen gewissen Anhalte- und Ausgangspunkt zu geben; bald darauf fügte man noch eine zweite Linie hinzu; die obere war gewöhnlich gelb und repräsentirte den Ton *c* und die untere Linie roth, den Ton *f* darstellend. Guido von Arezzo fügte diesen beiden Linien noch zwei schwarze hinzu, und da von da ab am Anfange der Linien die Angaben der Schlüssel *f* und *c* immer gebräuchlicher wurden, so verloren die beiden farbigen Linien ihre Bedeutung und sie wurden alle viere mit schwarzer Tinte gezogen. A. W. Ambros giebt in dem zweiten Theile seiner Geschichte der Musik (Breslau 1864, Leuckart) Seite 69 ff. eine sehr klare und kurze mit Beispielen versehene Abhandlung der Neumenschrift; von grösseren Werken darüber nenne ich L. Lambillote: *Antiphonaire de St. Grégoire. Facsimile du manuscript de St.-Gall.* (*Bruxelles* 1867) und E. de Coussemaker: *Histoire de l'harmonie au moyen âge* (Paris 1852, Didron, Seite 149 ff.).

(Schluss folgt.)

Robert Volkmann.

Ein Portrait
von
Louis Ehlert.

(Fortsetzung.)

IV. Kompositionen für Gesang.

a. Kirchenmusik: Erste Messe für Männerstimmen (Op. 28), Zweite Messe desgl. (Op. 29), Drei geistliche Gesänge für gemischten Chor mit Piano (Op. 38), Offertorium für Sopransolo, Chor und Orchester (Op. 47), Weihnachtslied aus dem XII. Jahrhundert, Motette für gemischten Chor (Op. 59).

b. Profane Musik: Fünf Lieder für eine Stimme mit Piano (Op. 2), Drei Lieder desgl. (Op. 13), Drei Lieder desgl. (Op. 16), Sechs Lieder für Männerstimmen (Op. 30), Drei Lieder für Tenor (Op. 32), An die Nacht, Phantasiestück für Altsolo und Orchester (Op. 45), Liederkreis für Alt und Piano (Op. 46), Drei Lieder für Männerchor (Op. 48), Sappho, dramatische Scene für Sopransolo mit Orchester (Op. 49), Drei Lieder für eine Stimme (Op. 52), Die Bekehrte, Lied für eine Stimme (Op. 54).

Im Erscheinen begriffen: Zwei Lieder für Mezzosopran mit Piano und Cello (Op. 56), Zwei Lieder für Männerchor (Op. 58).

Die erste Messe für Männerstimmen (D-dur) a capella mit Solostimmen, ist wohlklingend, aber etwas weltlich melodisch und mit zu geringer Betonung der verschiedenen Textgruppen geschrieben. Mehr kirchlichen Stil verräth die zweite (As-dur ohne Soli). *Kyrie, Crucifixus, et vitam venturi, Agnus*

Dei sind fünfstimmig, das Uebrige vierstimmig behandelt. Das *Credo* ist bis zum *incarnatus*, vermuthlich um ihm einen absichtlichen Charakter von Herbigkeit zu geben, nur zweistimmig komponirt. Es liegt an der engen Räumlichkeit eines Männerchors, dass sich die kontrapunktische Kunst in ihm nicht frei entfalten lässt. Einzelne wirkungsvolle Intentionen können bei der Sprödigkeit des Materials, bei der Armuth an Klangfarben, der keine instrumentale Figuration zu Hülfe kommt, den allgemeinen Eindruck von Monotonie nicht dauernd bekämpfen. Es ist eine Kompositionsgattung, bei der man an das verunglückte Experiment von Brahms denken muss, für ein Orchester ohne Geigen zu schreiben. Die Kunst auf der *G*-Saite zu komponiren bestraft sich selbst. — Die drei geistlichen Lieder für gemischten Chor mit Klavierbegleitung sind schöne, einfache, populäre Musik. Aecht fromm ist vorzugsweise der schöne Text von Möricke »Herr schicke was du willst, ein Liebes oder Leides« für sechs Stimmen behandelt. — Das Weihnachtslied aus dem XII. Jahrhundert, eine Motette für gemischten Chor, besteht aus vier Nummern. Das erste Stück, ein *Fugato* F-dur $^{3}/_{4}$, zu den Worten: »Er ist gewaltig und ist stark, der zu Weihnacht geboren ward, das ist der heil'ge Christ. Ihn preiset, was auf Erden ist, ausser dem Teufel alleine in seinem grossen Uebermuth, dafür die Höll' ihm ward zu Theile«, macht keinen irgend hervorstechenden, wohl aber einen sehr gebildeten Eindruck. Die zweite Nummer beginnt mit einem Satze für vier Frauensolostimmen zu den Worten: »Ein hohes Haus im Himmel steht, zu dem ein Weg von Golde geht; von Marmor ist es ausgeführt, von Gott dem Herren ausgeziert mit edelem Gesteine«. Frauenchor und Tenore gesellen sich dazu (Des $^{4}/_{4}$). Es folgt ein $^{3}/_{4}$Takt Des zu den Worten: »Doch Niemand wird da wohnen je, der nicht von allen Sünden reine«, vom ganzen Chore gesungen. Das dritte Stück eröffnet mit einem Basssolo: »Ich habe leider lange gedienet jenem Manne, der in der Hölle Herrschaft hat; der wäget meine Missethat, sein Lohn der ist gar böse«. Der Halbchor singt dieselben Worte intermittirend. Ein Altsolo, vom Halbchor in ähnlicher Weise unterbrochen, wiederholt das Motiv des Bassisten. Endlich bei den Worten: »Hilf mir, o heiliger Geist, dass ich aus seiner Haft mich löse« schlägt der ganze Chor *forte* ein. Dazwischen erklingt das »hilf mir« vereinzelter Stimmen. Die letzte Nummer ist nur eine Wiederholung der ersten, aber reicher ausgeführt und im doppelt fugirten Stile schliessend. Die Komposition ist nicht ohne Physiognomie. Zwar leiden die Aussensätze an einer gewissen Frugalität der Erfindung, die Mittelsätze jedoch bringen die robusten Gegensätze des mittelalterlichen Kirchentextes recht lebhaft zum Ausdruck. — Das Offertorium (Op. 47) ist ein für gemischten Chor, Sopransolo und kleines Orchester höchst dankbar geschriebenes, leicht ausführbares Kirchenstück, welches recht eigentlich für den Gottesdienst berechnet zu sein scheint. Für unseren Geschmack ist es etwas gar zu hausbacken harmonisch, und von Volkmann'schem Geiste darin nichts ersichtlich. Wenn ein Tonkünstler sich heutzutage gedrungen fühlt, geistliche Musik zu schreiben, so ist an und für sich dagegen nichts zu sagen. Man darf aber wohl unterscheiden zwischen dem, was ein Künstler für sich, zur Befriedigung seiner eigenen Bedürfnisse, und dem, was er für Andere schafft. Unser Verhältniss zu den Dingen ausser uns unterliegt einem ewigen Wechsel, unser Verhältniss zu Gott dagegen ist wenigstens in seinem letzten Grunde ausserordentlich stabil. Eine Bach'sche Kantate wird daher, wie weit wir im theologischen Sinne auch ihrer Zeit entrückt sind, diesem Urgrunde unseres religiösen Empfindens immer viel näher stehen als alle moderne Kirchenmusik, während in der profanen Musik ein ausserordentliches Talent selbst nach Beethoven, Schubert und Schumann immer noch neue Wege entdecken kann. Es wäre mithin in unserem künstlerischen Leben ein schöner Schritt vorwärts, wenn unsere kunstgeschichtliche Bildung ein für allemal von der Kultur eines Gebietes Abstand nähme, für welches nur in den allerseltensten Fällen und nur bei einigen hierfür ganz besonders begabten Talenten eine Nöthigung vorhanden ist.

Unter der profanen Vokalmusik Volkmann's nimmt das Phantasiestück »An die Nacht«, für eine Altstimme und Orchester geschrieben, den ersten Rang ein. Wir können uns nicht versagen, die herrlichen Worte der Ode (nach Shelley) hierher zu setzen:

Göttin der Nacht, schweb' über die Fluth
Und die westliche Well'!
Aus des Ostens Höhle, wo du geruht,
So lang uns geleuchtet das Tageslicht hell,
Wo du Träume, an Schrecken und Freuden reich
Gewoben, du, furchtbar und hold zugleich,
Nahe mir schnell.

Wick'le in graue Schleier dich ein,
Sternenverschönte!
Verhüll' mit den Locken des Tag's hellen Schein
Und küss ihn, bis müd' er an's Herz sich dir lehnte;
Dann schweb' über Länder und Meere hinab,
Berühre sie all' mit dem Zauberstab
Komm, lang Ersehnte!

Als ich am frühen Morgen erwacht,
Seufzt' ich nach dir!
Als den Thau getrocknet der Sonne Pracht,
Und die Gluth lag drückend auf Bäumen und mir
Und der müde Tag sich wandte zur Rast,
Zögernd gleich einem unlieben Gast,
Seufzt' ich nach dir!

All' der phantastische Zauber, der in diesen Versen steckt, das »Furchtbare und Holde zugleich« in der Stimmung ist wunderbar getroffen. Namentlich der sehnsüchtig aufsteigende Gang der Cellis und die halblichtartige Färbung der Einleitung sind merkwürdig erfunden. Das letzte »Seufzt' ich nach dir« mit seiner befremdenden Rückkehr in die Tonart (D-moll) — eine ächte Dichterwendung. Ob die ganze Komposition nicht vielleicht etwas zu kurz gerathen, bleibe unentschieden. Bei Stimmungen von einer gewissen Seltsamkeit des Reizes erhöht die Flüchtigkeit und das Gefühl des Unnahbaren nur ihre Spannkraft.

Fast ebenbürtig dieser Ode ist die Sappho, eine dramatische Scene für Sopran und Orchester. Das Stück beginnt mit einem einschneidenden Vorhalt der Geigen auf *fis* zum G moll-Dreiklang. Sappho klagt leidenschaftlich über Verrath an ihrer Liebe. Reizend im Colorit ist das daran sich schliessende *Andantino* E-dur $^{3}/_{8}$ »Der Oelbaum grünt, es flammt im Abendroth der Inselkranz, es glüht und blüht die Welt«. Hierauf folgen wieder leidenschaftliche Anklagen des Ungetreuen, sehr lebhaft und dramatisch behandelt. Sappho ergreift als letzten Trost die Leier. Eine Kantilene mit Harfe, Pizzicatos und feinen Blasinstrumenten drückt die Versenkung in vergangenes Liebesglück aus. Von hier bis zum Schlusse steigert sich die Verzweiflung Sappho's immer mehr. Sie wirft ihre Leier in's Meer: »Und du geliebtes Saitenspiel, Vertraute meiner Leiden, zerschelle wie dies arme Herz«. Hier hat sich Volkmann einen sehr komischen Missgriff zu Schulden kommen lassen. Nichts wäre doch natürlicher gewesen, als dass Sappho von dem Augenblicke an, wo sie, sich zu trösten, zur Leier greift, diese auch so lange hätte erklingen lassen, bis sie dieselbe am Felsen zerschellt. Statt dessen schweigt die Leier (Harfe) nach dem Schlusse der Kantilene, und selbst wo Sappho Abschied nehmend zu ihr spricht, ehe sie sie in den Abgrund schleudert, ja beim Zerschellen selbst giebt sie keinen Laut mehr von sich. Das verstösst doch zu sehr gegen den *common sense*, und beraubt sich ohne allen Grund eines vollkommen berechtigten und natürlichen Effekts. Ueberhaupt ist die ganze Stelle, wo

Digitized by Google

Sappho die Leier fortwirft, die schwächste in der Partitur. Ganz vortrefflich und stimmungsvoll ist wieder der Schluss. Zu den Tremolos der Saiten zitternd abrupte Bässe, dazu in Oboe und Klarinette ein klagendes Thema aus vier Noten, als seufzte das Meer über seine Beute.

Ueber die Liederkompositionen Volkmann's wollen wir uns kurz fassen. Op. 2 gehört zu jener Gattung von Jugendwerken, die nur für den Autor ein historisches Interesse haben können. In Op. 13 fängt das erste Lied (Am Quell von Blumen umduftet) recht gut an, im Verlaufe treten aber gewaltsame und unsangliche Stellen auf. Poetisch in der Haltung sind Nr. 2 (Ich will dir's nimmer sagen) und Nr. 3 (Mein Nachtgebet), obgleich es schwer zu begreifen ist, wie man ein so plattes Gedicht komponiren kann. Recht gut sind die Lieder Op. 16. Namentlich kann das »Am See« neben den besten Liedern von Schumann und Franz bestehen. Der Liederkreis Op. 46 ist recht schwach. Nur im ersten Liede sagt uns die Stelle »leise rauschend stand die Flur« ganz zu. Das erste Lied aus Op. 32 (Ruhe in der Geliebten) ist sehr schön, stammt aber unverkennbar aus »Frauenliebe und Leben« her. In Op. 52 ist der Ton des ersten Liedes (Mir träumte von einem Königskind) recht gut getroffen. Nr. 2 (Aus dem Himmel droben) ist sehr gewagt, aber nicht ohne poetische Intention. Nr. 3 (Das macht, es hat die Nachtigall) steht weitaus nicht auf der Höhe des wunderschönen Storm'schen Gedichtes. Op. 54 gehört jener fatalen Gattung von Konzertliedern an, welche ein Musiker wie Volkmann bekämpfen, nicht bereichern sollte. Das ist die Sache der Herren Arditi und Genossen, nicht edler Künstler.

Ueber den Werth der Männergesangchöre erlaubt sich der Verfasser dieses kein Urtheil. Ihm macht dieses Genre von Musik mit geringen Ausnahmen immer den Eindruck von vierstimmigem Gelage, und da er ohne alles Verständniss für Liedertafelfreuden ist, lässt er diesen Theil der Volkmann'schen Arbeiten seinerseits lieber unbesprochen. Der Vollständigkeit wegen will er hier nur noch anführen, dass ausser den oben verzeichneten Werken noch drei Männerchöre ohne Opuszahl in dem deutschen Liederbuche, herausgegeben von Tauwitz, Prag 1865 erschienen sind, welche ihm gute patriotische Gelegenheitsmusik zu sein scheinen.

(Schluss folgt.)

Recensionen.

II.

Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

(Fortsetzung.)

R. Eitner. Inhaltreicher und theilweis sich an Frz. Schubert als Vorbild anlehnend, im guten Sinne des Wortes, ist

Die Mühle von Gustav Wolff (Leipzig, Breitkopf und Härtel. 12½ Ngr.). Man könnte das Lied dreist für ein Schubert'sches ausgeben, so treu lehnt sich der Komponist an sein Ideal an. Einem jungen Komponisten kann dies nur zum Lobe gereichen, einem älteren dagegen zum Tadel. Unsere Meister sind wohl zum Studium da, aber nicht zum Nachäffen. Man soll an ihnen lernen, aber sie nicht parodiren.

Noch liegen mir zwei Hefte vor, welche ich nicht unter die Alltagserzeugnisse rechnen kann. Obgleich ihnen der Olymp noch nicht erschlossen werden kann, so befindet sich doch viel Schönes darin, und liegt ein so ernstes Streben zu Grunde, dass sie wohl einer grösseren Aufmerksamkeit werth sind. Das eine sind

Drei Lieder etc. von Rudolph Bibl, Op. 16. Wien bei F. Wessely, 23 Sgr. Das andere

Drei Gedichte etc. von Oskar Bolck, Op. 7. Leipzig bei Breitkopf und Härtel, 20 Ngr.

Bei den erstgenannten ist es besonders das erste Lied »Der Abschied« von Heine, welches eine nicht gewöhnliche Begabung verräth, bei den letzteren ist es das zweite Lied »Wie kommt es nur« von Reinick, welches sich durch eine zarte und feinfühlende musikalische Darstellungsgabe auszeichnet.

Trotz dem vielen Mittelmässigen, das wie die Eintagsfliegen erscheint und verschwindet, ist die Beobachtung doch erfreulich, dass der Einfluss Rob. Schumann's immer mehr an Umfang gewinnt. Ueberall dort, wo derselbe zu bemerken ist, entweder in nachgeahmter Stimmung oder reproducirten harmonischen und melodischen Wendungen, erhält das Lied etwas Vornehmes und einen gewählteren Anstrich. Leider kosten aber manche Komponisten überall herum, und so finden sich auch gleich nebenbei Arditi'sche Bonbons. — Wie geht das zu, dass manche Intervalle einen so infam gemeinen Eindruck machen; man sollte doch glauben, dass Intervall Intervall ist, und dass eine Terz, eine Quart, eine Quint immer dasselbe ehrbare Gesicht machen müssten. Warum klingt uns bei dem folgenden Beispiele die Quint so unausstehlich gemein?

Heinse, Op. 43.

oder hier die Quart und Terz:

Arditi, La Stella.

Hauptseptimenakkord auf E. A-dur-Akkord.

Der grosse Nonenakkord und der Terzdecimenakkord können unmöglich Schuld daran haben, es kann nur in der geheimen Verbindung unseres Gedächtnisses mit früher gehörten musikalischen Ausschuss-Erzeugnissen beruhen, welche uns unbewusst durch solche melodische Wendungen lebhaft zurückgerufen werden und dadurch das ästhetische Gefühl unangenehm berühren. Ich glaube, dass darin auch die Ursache zu suchen ist, dass gerade solche Kompositionen vom grossen Haufen am lebhaftesten erfasst und kolportirt werden.

Es liegen mir noch drei Hefte vor, deren Beurtheilung mir einige Sorgen verursacht, nicht etwa weil ich ihren Gehalt nicht erfassen könnte, sondern weil sie ein ernstes Streben und Ringen nach dem höchsten, edelsten Ausdruck an den Tag legen, alle Kunstmittel — Reflexion, Harmonie, Deklamation — in Bewegung setzen und doch kraftlos zurücksinken. Das einfache Lied stellt ihrem Genius Aufgaben, welche sie nicht erreichen können, da ihnen das Haupterforderniss: die fliessende melodische Erfindung fehlt. Sie thäten weit besser sich fern von ihm zu halten und ihre schon anderwärts anerkannt bewährten Kräfte dort zu konzentriren.

Dem einen der Komponisten, Herrn Franz Wüllner, sind wir schon in der vorigen Abtheilung begegnet (siehe Nr. 35), dort konnten wir ihm mit Recht das höchste Lob zollen, das ist sein Feld, auf welchem er sich mit Erfolg bewegt, seine »Sechs Lieder, Op. 21« (Mainz bei B. Schott's Söhnen) dagegen muthen uns so gar nicht an. Wir erkennen überall den gebildeten und kunstgeübten Musiker, doch ebenso das vergebliche Streben einen fliessenden Gesang zu erfinden. Nebenbei muss ich noch bemerken, dass wir als Musiker gegen die Vorzeichnung von sieben ♭ und fünf oder sechs ♯ nichts einzuwenden haben, doch als Praktiker wissen wir, dass ein Sänger oder eine Sängerin das Buch vor Schrecken fallen lässt, wenn ihm — respektive ihr — die sieben Warnungstafeln entgegen starren. Was hat der Komponist für einen Gewinn, wenn er das Publikum schon durch Aeusserlichkeiten abstösst, die Kunst selbst gewinnt doch dabei nichts, denn der alte Zopf der Charakteristik der Tonarten ist doch längst abgeschnitten, und wer ihn

Digitized by Google

etwa nicht loswerden kann, dem empfehle ich Wilh. Tappert's »Die Charakteristik der Tonarten« in der musikalischen Zeitschrift »Echo« (Beilage Nr. 1—10, 1868) zum fleissigen Studium.

Die anderen beiden Komponisten sind

Constantin Bürgel, 6 Gesänge etc. Op. 9. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 25 Ngr.

und

Ed. A. Tod, Drei Lieder etc. Op. 9. Stuttgart, Ebner. 20 Sgr.

Dass Ersterer ein durchgebildeter Musiker ist, hat er in seiner Klaviersonate bewiesen, dass es ihm aber an melodischer Erfindung fehlt, beweist er in dem Hefte Lieder. Die stärkste Dosis giebt aber Herr Tod; so etwas von musikalischer Reflexionspresse übersteigt noch Franz Liszt's Lieder, die man fast zur Warnung hinstellen kann, wie man ein Lied nicht auffassen und komponiren soll. Herr Tod hat z. B. als Nr. 3 das einfache und lebensfrohe Frühlingslied »Nun klinge mein Lied durch den knospenden Wald« von G. Scherer gewählt, so einfach und schön das Gedicht ist, so verzwickt ist die Musik dazu.

So weit kann das einseitige Streben, Interessant und neu sein zu wollen, seinen Einfluss auf einen von Natur vortrefflich ausgestatteten Komponisten ausüben, dass es seine ästhetischen Begriffe völlig in Unordnung bringt und ungeniessbare Machwerke für Kunstwerke hält.

III.
Vierhändige Original-Kompositionen und Arrangements für Pianoforte.

Es erregt einige Verwunderung, dass in unserer klavierspielenden Zeit die vierhändigen Original-Kompositionen nicht mehr gepflegt werden, besonders da uns die Heroen der Musik in dieser Hinsicht so sehr wenig hinterlassen haben. Wie gross das Bedürfniss des Publikums darnach ist, beweisen die immerwährend erscheinenden neuen Auflagen und neuen Arrangements von Kammer-, Orchester- und Opern-Musik, ja sogar der zweihändig geschriebenen Werke; ebenso der starke Umsatz der wenigen original vierhändigen Werke von Schubert und Schumann. — Ich kann mir diese Erscheinung in keiner Weise durch irgend einen wirklich sachgemässen Grund erklären. — Die wenigen mir vorliegenden vierhändigen Original-Kompositionen sind einestheils unbedeutend, anderntheils geradezu schlecht, so dass ein weiteres Eingehen auf dieselben kaum der Mühe verlohnt. Es giebt gewisse Kompositionen, in denen man Alles vertreten findet — nur keinen Funken von Genialität, denen man keinen bestimmten Vorwurf machen kann, als den, dass sie überhaupt geschrieben worden sind. Das Gemeine findet sein Publikum, das Geniale gewöhnlich erst in zukünftiger Zeit, doch das sogenannte Mittelgut irrt hoffnungslos und herrenlos umher, von Allen bei Seite gestossen und unbeachtet. Solche Musiker würden sich und der Welt weit mehr nützen, wenn sie das Komponiren liessen und die Musik in anderer Weise betrieben: entweder als Lehrer, Theoretiker oder Virtuose, wie ich schon in Nr. 35 auseinandergesetzt habe. Der Titel des einen lautet:

Zwei Polonaisen etc. von Gustav Hasse, Op. 3. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 2 Hefte à 17½ Ngr.

Sollen wir einer den Vorzug geben, so ist es die zweite, und zwar wegen ihres Mittelsatzes in Ges-dur, welcher sich durch eine graziöse, an Chopin erinnernde Melodie auszeichnet. Das andere Werk ist betitelt:

Trois Grandes Marches etc. par Bernhard Wolff, Op. 13. *Berlin chez Simrock, Magazin de Musique. Prix* 1 Thlr. 20 Sgr.

So ein bischen französisch ist doch gar zu schön. Bei dem Anblicke des Inneren sträuben sich uns die Haare. Wie kann ein deutscher Komponist so schofel Gemeines schreiben, drucken lassen und einer Redaktion zur Beurtheilung übersenden. Wie schwach muss es mit einer solchen Urtheilskraft bestellt sein!

Gehen wir zu den Arrangements über, hier bewährt sich deutscher Fleiss und deutsche Gewissenhaftigkeit. Das Erste was uns in die Hand fällt ist die in Nr. 32 unserer Zeitschrift (S. 254) erwähnte Symphonie von Joseph Haydn, deren Original-Manuskript sich in der Wernigeröder Bibliothek befindet und das Jahr 1786 trägt, also in die zweite Hälfte seines thatenreichen Lebens fällt, — fünf Jahre vor der Londoner Reise. Der Titel des Arrangements lautet:

Symphonien von Joseph Haydn. Für Pianoforte zu vier Händen von Franz Wüllner. Nr. 5. Es-dur. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. Preis 1⅓ Thlr.

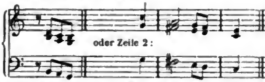
Ueber das Unternehmen selbst ist seiner Zeit so vielfach geschrieben worden und dasselbe hat bei Musikern und Dilettanten so grosse Anerkennung gefunden, dass ich es als völlig bekannt voraussetze. Die Symphonie selbst trägt den lebensfrischen, leichten Stempel, welcher die besten Symphonien Haydn's überall charakterisirt und welcher ihnen ihre Lebensfähigkeit auf noch lange Zeit sichert, so lange nämlich, als es überhaupt noch Menschen geben wird, welche sich an einer heiteren, frischen Musik erbauen können. Haydn macht sich die Arbeit nicht sauer, von Reflexion und Kontrapunkt ist nichts oder nur schwache Ansätze zu merken, er schreibt frisch von der Leber weg, und seine ganz vortrefflich angelegte Natur hilft ihm über jede Klippe hinweg, über welche bedeutendere Komponisten oft gestolpert sind. In Betreff des Arrangements zollen wir Herrn Wüllner unsern ganzen Beifall, es ist klaviermässig, ohne Schwierigkeiten und klingt voll und fliessend; nur einen Uebelstand hätten wir gewünscht vermieden zu sehen: die alten Komponisten liessen sehr oft die Viola mit dem Basse gehen, welches bei der Fülle des Orchesters dem Basse eine grössere Schärfe giebt — ungefähr wie bei der Orgel ein 4-Fuss dem Pedale — auf dem Pianoforte aber, wenn man dies nachahmt, unangenehme Oktavenfolgen durchhören lässt, welche bei der gleichmässigen Stärke des Klaviertones durch nichts gedeckt werden. Besonders trifft dies mein Ohr empfindlich, wenn der Bass sehr hoch liegt und die rechte Hand neben den Mittelstimmen auch den Bass in der höheren Oktave mitspielt, wie z. B. bei der vorliegenden Symphonie auf S. 12, Zeile 4, letzter Takt oder S. 16, 26 und 28. Ich will damit nur meine individuelle Ansicht aussprechen, möglich, dass es Andere nicht stört; doch lassen sich solche Oktaven sehr gut durch eine Mittelstimme ersetzen, welche dem Akkorde sogar noch grössere Fülle giebt. Man soll doch den Orchestersatz nicht nachmalen, sondern der Technik und Klangfarbe des Pianofortes anpassen. — Ausser der eben besprochenen Symphonie liegt mir noch Nr. 4 in C-moll und Nr. 6 in A-dur*) aus derselben Sammlung vor, womit der erste Cyklus geschlossen ist. Die bedeutendste Symphonie ist jedenfalls die in C-moll (Nr. 4) und zwar lediglich ihres ersten Satzes wegen, welcher sich sowohl durch seine prägnanten Thematas, als durch eine meisterhaft durchgeführte Kontrapunktik auszeichnet. Selbst die Durchführung des zweiten Theiles, mit der es sonst Haydn so leicht nimmt, ist hier mit grossem Fleisse ausgearbeitet. Der letzten Symphonie in A-dur dagegen wünschen wir ein sanftes Ende; es werden sich wenig Liebhaber für diese kindliche Musik finden. Warum immer und immer die schwachen Leistungen unserer Meister hervorgesucht werden, ist nicht gut

*) Nr. 4 erschien zum ersten Male in Wien in den Jahren 1782 bis 1784 (nach den alten Breitkopf'schen thematischen Verzeichnissen). Unter den drei in einem Bande erschienenen Symphonien bildete sie die dritte. Nr. 6 kann ich nicht nachweisen, sie muss entweder nach 1787 komponirt oder eine ganz frühe Jugendarbeit sein.

Digitized by Google

einzusehen. Etwas Anderes ist es, wenn eine Gesammtausgabe veranstaltet wird, dann hat jedes Werk seine Berechtigung, doch bei der Herausgabe einer Auswahl, wenn es auch die bisher fast unbekannten betrifft, sollte doch auf den Werth der Komposition mehr Rücksicht genommen werden.

Ausgewählte Arien und Kantaten von W. A. Mozart. Für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet von Carl Geissler. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. Heft 1 und 2 à 15 Ngr. Wir halten das Unternehmen für eine sehr glückliche Idee, hauptsächlich deshalb, weil gerade diese Kompositionen von Mozart äusserst wenig bekannt sind, manche derselben in ihrer Originalgestalt einen grossen Ausführungsapparat bedürfen und, wenn sie mit Sorgfalt ausgewählt werden, ganz herrliche Schätze in sich bergen. Die vorliegenden zwei Hefte sollen vorläufig bis auf viere vermehrt werden, und wenn in der Auswahl so fortgefahren wird, wie die ersten zwei Hefte dokumentiren, so wird das Publikum den Herrn Verleger reichlich entschädigen und — mehr verlangen. Die erste Nummer ist eine Kantate »Die ihr des unermesslichen Weltalls Schöpfer ehrt«. Die Herren Bearbeiter und Herausgeber älterer Werke sind nicht genugsam darauf aufmerksam zu machen, dieselben nie ohne einige geschichtliche Bemerkungen: wie das Werk im Original geschrieben, wann es komponirt ist und woher sie es entlehnt haben, in die Welt zu schicken. Wie interessant und belehrend wäre es und würde das Interesse des Publikums für die Musikgeschichte ganz bedeutend erwecken, wenn solche geschichtliche Notizen, auch noch so kurz gefasst, dem Werke vorgedruckt oder auch nur als Anmerkung auf der ersten Seite angebracht wären. Die vorliegende Kantate ist z. B. im Juli 1791 in Wien von Mozart für eine Stimme mit Klavierbegleitung komponirt und erschien zuerst in Hamburg 1792. Das zweite Heft enthält eine Arie in Es-dur, sie wurde am 23. März 1787 zu Wien von Mozart für eine Bassstimme mit kleinem Orchester über die Worte »*Mentre ti lascio, o figlia*« aus Paesiello's Oper »*La disfatta di Dario*« komponirt. Im vorliegenden Arrangement ist der Text deutsch übersetzt und lobenswertherweise (wie auch bei der ersten Nummer) der Primo-Stimme beigegeben. Das Arrangement des Hrn. Geissler ist geschickt, claviermässig und der Mozart'schen Einfachheit künstlerisch angepasst. Auch hier fallen mir die in den Wüllner'schen Bearbeitungen schon erwähnten Oktaven des Basses wieder mehrfach unangenehm auf. Solche Fortschreitungen wie Heft I, Seite 4, Zeile 1:



kann ich durchaus nicht für schön und noch weniger für einen guten Klaviersatz halten. Sie sind so leicht zu vermeiden, dass ich wirklich glauben muss, die Herren hören das Hässliche dieser Verdoppelungen nicht.

IV.
Arrangements für verschiedene Instrumente.

Momens musicales pour Piano par Fr. Schubert, Op. 94. *Arrang. p. Piano et Violon par Rob. Schaab.* Cah. I. II. à 25 Ngr. (Partitur und Violinstimme.) Leipzig, Rob. Seitz.

Einige dieser reizenden *Momens musicales* (was würde wohl Schubert zu dem Titel sagen!) eignen sich ganz vortrefflich für Violine und Klavier, ich rechne darunter besonders Heft I, Nr. 3 in F-moll, Heft II, Nr. 1 in Cis-moll und Nr. 3 in As-dur. Diese drei sind Herrn Schaab auch recht gelungen, besonders das in Cis-moll. Wir hätten wohl gewünscht, Herr Schaab hätte sich nicht gar so streng an das zweihändige Original gebunden und wie bei dem eben genannten sich auch bei den übrigen etwas freier bewegt. Gerade so wie man bei dem Arrangiren eines Orchestersatzes für vier oder zwei Hände das Original in seiner harmonischen und kontrapunktischen Arbeit beschränken muss, gerade so muss man bei der Uebertragung eines Klaviersatzes für mehrere Instrumente obige Ausdrucksmittel geschickt vermehren. In der Anordnung des Wechsels der Melodie zwischen Violine und Klavier hat Herr Schaab mit feinem Gefühle das richtige Verhältniss getroffen, und wenn die begleitenden Stellen im Klaviersatze sich etwas freier bewegten und nicht den Schubert'schen Satz Note für Note wiedergäben, könnten wir die Bearbeitung als sehr gelungen bezeichnen. Für Violinspieler wird das Arrangement eine sehr willkommene Gabe sein, besonders da die Violinstimme alle Schwierigkeiten vermeidet, praktisch behandelt ist und den ächt Schubert'schen Melodienreichthum in seiner ganzen Fülle darbietet.

Bei der folgenden Bearbeitung befinden wir uns gerade im umgekehrtem Falle.

Ludwig van Beethoven's Violin-Quartette für Pianoforte zu zwei Händen übertragen von Jul. Schäffer. Breslau, F. E. C. Leuckart. Nr. 5. Quartett in C-moll, Op. 18 Nr. 4. 1 Thlr.

So vortrefflich das Arrangement ist, so brillant es klingt, wenn es ein Virtuose vorträgt, so müssen wir ihm doch den Vorwurf machen, dass es zu viel Füllstimmen bringt, welche das Spielen sehr erschweren. Ohne der Klangwirkung nur irgendwie Abbruch zu thun, können wir an sehr vielen Stellen, um der leichteren Spielbarkeit halber, sogenannte Füllstimmen streichen. Ich bin fest überzeugt, dass kein Dilettant das Arrangement überall so spielt wie es geschrieben ist; besitzt er eine gute musikalische Bildung, so wird er das abermalige Arrangiren des Arrangements mit Geschick vornehmen, wie es aber die Andern verballhornisiren, können wir täglich an schwierigen original zweihändigen Piècen genugsam hören. Nach meiner Ansicht sind alle Arrangements nur für Dilettanten geschrieben und müssen eine gewisse Rücksicht auf bequeme Ausführung nehmen. Keineswegs soll die Rücksicht so weit gehen, dass das Kunstwerk dadurch entstellt wird, doch lässt sich jede Passage, jede Akkordfolge bei einigem Nachdenken so wiedergeben, dass sie bequem claviermässig wird. Die Bearbeitung des Herrn Schäffer ist so meisterhaft, dass wir kaum wagen ihm einen Vorwurf zu machen, — wie fein ist z. B. die Begleitungsfigur des Trios im dritten Satze erfunden, so etwas kann nur ein ächter Künstler, — doch möchten wir uns erlauben ihn auf die Folgen eines zu schweren Arrangements aufmerksam zu machen.

(Fortsetzung folgt.)

Berichte.

Wien, 9. Sept. In den jüngst vergangenen sechs Wochen war es eigentlich nur der Wiener »Männergesangverein«, der in musikalischer Beziehung von sich reden machte. Das Schützen- und Künstlerfest boten demselben mehrmals Gelegenheit, seine künstlerischen Leistungen vor zahlreichen Zuhörern zu produziren, und zu dem Glanze der in hohem Grade gelungenen beiden Feste in hervorragender Weise beizutragen. Das Monstre-Konzert, welches der Männergesangverein im Vereine mit noch 14 Genossenschaften am 31. Juli Abends in der Schützen-Festhalle veranstaltete, war von glänzendem Erfolge begleitet. Die Wirkung des Gesammtchores war eine mächtige, ein grosser Theil des Programms musste auf stürmisches Verlangen wiederholt werden, und der Dirigent, Hofkapellmeister Herbeck, wurde oftmals durch Hervorruf und allgemeinen Beifall ausgezeichnet. Der Wirkung nach weniger gelungen war das nur von dem Männergesangvereine am 3. August in der Festhalle gegebene Konzert, woran zum Theil der im Verhältnisse zu der Sängerzahl zu ausgedehnte Saalraum, zum Theil die Unruhe des in Folge eines Platzregens massenhaft in die Festhalle eingeströmten

Digitized by Google

Publikums die Schuld trugen. Mit den Chören wechselte das Strauss-sche Orchester, welches aber gleichfalls des grossen Raumes nicht Herr werden konnte, während die Militärbande, die an allen übrigen Tagen des Festes in der Halle spielte, sich vortrefflich bewährte und die ernsten und fröhlichen Weisen derselben immer mit lautem Jubel begrüsst wurden.

Zur Feier der Schlusssteinlegung des Künstlerhauses trug ein Theil des Männergesangvereins in dem Repräsentationssaale desselben Mendelssohn's Festgesang »An die Künstler« unter Weinwurm's Leitung vor und verlieh damit der etwas prosaisch sich abwickelnden Ceremonie eine schöne künstlerische Weihe. Den Glanzpunkt des Festes aber bildete, soweit es die musikalische Verherrlichung desselben anbelangt, die am 2. September Nachmittags von den Künstlern unter Begleitung des Männergesangvereins in dem Prater unternommene dreistündige Promenade, wobei an zwei schattigen lauschigen Plätzchen gesungen wurde, und das Hornquartett des Hofoperntheaters seine Melodien durch den Wald ertönen liess. Den Schluss des von dem schönsten Wetter begünstigten Ausflugs bildete in dem festlich erleuchteten zweiten Prater-Kaffeehause ein von den Sängern programmmässig abgehaltenes Konzert, dessen einzelne Nummern sich des lebhaftesten Beifalls seitens der durch Natur und Kunst in hohem Grade angeregten Künstler-Gäste erfreuten, die denn auch ihren Gefühlen in begeisterten Begrüssungsreden Ausdruck verliehen. — Dem Männergesangvereine war auch die Mitwirkung bei der, anlässlich der Vollendung der Thürme der Votivkirche veranstalteten kirchlichen Feier zugedacht gewesen; das Comité desselben lehnte aber aus nicht eben plausiblen Gründen diese Ehre mit der Majorität einer Stimme ab, und so sangen an dessen Stelle ein Chorverein und der »Lehrer-Sängerbund«.

Dem eben vorübergezogenen rauschenden Feste folgt in den Tagen des 10., 11. und 12. Oktober die 25jährige Feier des Bestandes des Wiener Männergesangvereines, und werden bereits alle Anstalten getroffen, um diesen, bei der ganzen Wiener Bevölkerung populären Gedenktag durch eine Stiftungsmesse, ein Konzert im grossen Redoutensaale, eine Liedertafel im Sophienbadsaale, vielleicht auch durch die Grundsteinlegung des Schubertmonumentes auf würdige und glänzende Weise zu feiern. Der Verein zählt nur noch wenige Mitglieder, die im Jahre 1843 aus unscheinbaren Anfängen den Grund zu dem rasch emporgeblühten Gesangvereine gelegt haben, und Einer derselben, der eigentliche Gründer, Dr. August Schmidt, wird die bezügliche Denkschrift verfassen. Einladungen zu dem Erscheinen durch Deputationen bei der Jubiläumsfeier sind an alle bedeutenderen deutschen Gesangvereine, an Chormeister und Komponisten ergangen, und was letztere anbelangt, die Tondichter: Heinrich Esser, Franz Lachner, Franz Liszt, Gade, Berlioz, Gounod, Richard Wagner u. a. m. ersucht worden, sich an der Feier durch Chorkompositionen zu betheiligen. Einige der gewünschten Chöre sind bereits eingelangt und werden sofort einstudirt. Derzeit noch unbekannte Männerchöre von Franz Schubert und Mendelssohn werden ebenfalls auf dem durchweg aus neuen und bedeutenden Nummern bestehenden Konzertprogramme figuriren. Ehrendiplome sind mehreren geistig verdienten Männern, unter diesen namentlich auch den Dichtern Franz Grillparzer und Anastasius Grün zugedacht. Nach der Art und Weise zu urtheilen, wie die Vorbereitungen zu der Jubelfeier getroffen werden, dürfte dieselbe einen schönen Abschluss der Festlichkeiten bilden, mit welchen die Stadt Wien in diesem Jahre so reichlich, wie noch nie zuvor gesegnet war.

Der Bau des neuen Musikvereinsgebäudes nächst dem Künstlerhause hat bereits das zweite Stockwerk erreicht und soll dasselbe dies Jahr noch unter Dach kommen, im Spätherbst 1869 aber die Konzerte darin abgehalten werden. — Die Eröffnung des neuen Opernhauses ist für den April 1869 in Aussicht gestellt.

In den Räumen des alten Opernhauses hat sich in letzterer Zeit nichts Bemerkenswerthes ereignet, ausser etwa dem Austritte des Frl. Conqui als erste Tänzerin aus dem Verbande des Theaters und deren Ersatz durch Frl. Salvioni, einer hübschen, schwarzäugigen, leidenschaftlichen Lombardin, die einst dem Publikum in Mailand sehr gefallen hat, und das hiesige gleich bei dem ersten Auftreten im Sturme eroberte. — Das Gastspiel der Sängerin Frl. Anna Reiss vom grossh. sächsischen Hoftheater ging ohne Erfolg vorüber. — Von Novitäten werden einige für die nächste Saison vorbereitet, doch lässt sich hierüber nichts Bestimmtes sagen.

Die Konzertsaison dürfte sich wieder sehr lebhaft gestalten, namentlich auf dem Gebiete der Kammermusik. Hellmesberger scheint sein in Auflösung begriffenes Quartett durch die Herren Popper und Grün vervollständigen zu wollen; das Florentiner Quartett kehrt ohne Zweifel dahin wieder, wo es ihm so gut ergangen ist; auch Laub weilt derzeit in Wien. Frau Schumann und Brahms werden ebenfalls zu längerem Besuche erwartet.

Dr. Heinrich v. Kreissle.

Feuilleton.

Händel und Offenbach.

Nachdem Händel's Israel und Offenbach's neue Oper *La Grande Duchesse* gleichzeitig in London aufgeführt wurden, machte der Londoner »*Punch*« folgende trockene Parallele:

»Ihre Königliche Hoheiten der Prinz und die Prinzessin [Alice] von Hessen waren gegenwärtig während des zweiten Theils der Aufführung von Israel in Aegypten. Es ist zu bedauern, dass, mit dieser Ausnahme, das Händelfest im Krystallpalast nicht mit der Gegenwart irgend eines Mitgliedes der königlichen Familie beehrt wurde. (Morgenzeitung.)

Die erste Aufführung von *La Grande Duchesse de Gerolstein* wurde beehrt mit der Gegenwart Ihrer königl. Hoheiten des Prinzen und der Prinzessin von Wales, Ihrer kön. Hoheiten des Prinzen und der Prinzessin von Hessen, Seiner kön. Hoheit des Kronprinzen von Dänemark, S. k. H. des Herzogs von Cambridge, S. k. H. des Prinzen von Teck etc., etc., etc. Das Haus strahlte von der Gegenwart des Hofes und des Adels. (Morgenzeitung.)

Chacun à son goût, eh M. Offenbach?«

Kurze Nachrichten.

Der allgemeine deutsche Musikverein hat in diesem Jahre seinen ersten Almanach bei C. F. Kahnt in Leipzig herausgegeben (in kl. 8. IX und 234 Seiten), und wir sind nun auch im Stande uns über die literarische Leistungsfähigkeit des Vereins ein Bild zu machen. Ein historischer Kalender, von A. W. Gottschalg verfasst, eröffnet den Reigen, das Meiste ist aus C. F. Becker's »Die Tonkünstler des XIX. Jahrhunderts« (Leipzig 1849) abgeschrieben und das Uebrige ohne Plan bunt durch einander geschüttelt. Hierauf folgt eine Novelle von A. Stern (Liebesgeschichte), dann sieben verschiedene Aufsätze, welche specielles Interesse für die Mitglieder des Vereins haben müssen, nur die »Chronik der Ereignisse des Jahres 1867« greift hie und da über das Vereinsleben hinaus und lässt Andere auch noch existiren. Hieran schliessen sich: eine Lobrede auf Ludwig Schnorr von Carolsfeld, eine Biographie Moritz Hauptmann's (das Verzeichniss seiner Werke ist ungenügend, weil es zu knapp abgefasst ist), die Krönungsmesse von Franz Liszt und ein Verzeichniss der Literatur der neudeutschen Schule (Ambros? Marx?), in welchem wunderbarer Weise ein Autor fehlt, welcher ein eifriger Verfechter der neudeutschen Richtung ist; freilich konnte man vom Titel seines Buches schwer auf den Inhalt desselben schliessen, so dass er selbst der Redaktion der Neuen Zeitschrift entgangen ist und sie das Buch von irgend einem unbekannten Kritikus ganz falsch beurtheilen liess.

Die Deutschen haben wieder bei allen Preisbewerbungen den Vogel abgeschossen. Den in Brüssel ausgeschriebenen Preis von 500 Frcs. und der goldenen Medaille für eine dreistimmige Messe für Männerchor mit Begleitung der Orgel erhielt Herr Hoforganist Edmund Kretschmer in Dresden. Der zweite Preis fiel auf Herrn Kantor Löhmann in Ostritz bei Zittau. — Auch Amsterdam hat doppelten, dreifachen Tribut den deutschen Künstlern gezahlt. Die Liedertafel »Euterpe« daselbst hat für einen heiteren Männerchor dem Herrn Musikdirektor Eugen Drobisch in Minden 100 Gulden nebst der goldenen Medaille eingehändigt, und für die Komposition des Geibel'schen Gedichtes »Volker's Nachtgesang« Herrn L. Stark in Stuttgart die goldene Medaille ertheilt. Dass der Preis des niederländischen Vereins zur Beförderung der Tonkunst für ein holländisches Tonkünstler-Lexikon nach Berlin fiel, ist bereits mitgetheilt worden, doch auch Paris hat einem Deutschen die Prämie ertheilen müssen: Franz Ries aus Berlin hat in den diesjährigen Prüfungen des Pariser Konservatoriums im Violinspiel den ersten Preis erhalten. Gut, dass das Ausland für Auszeichnungen der Musiker sorgt, Deutschland selbst thut doch nichts. Die wenigen Unterstützungen, welche von der Meyerbeer-Stiftung und dem Mozarteum ausgehen, betreffen nur Schüler und sind so eingerichtet, dass die Betreffenden einen Meyerbeer'schen Vater haben müssten, wenn sie in Ruhe die Unterstützung geniessen wollen.

Das Konservatorium zu Neapel ist durch Schenkung in den Besitz einer kostbaren Portraitsammlung von berühmten Musikern gelangt, welche früher dem Archivar von Florimo, dem Freunde Bellini's gehört haben. Unter den Oelbildern befinden sich die Portraits von Scarlatti, Händel, Pergolese, Gluck, Jomelli, Haydn, Sacchini, Cimarosa, Mozart, Bellini u. s. m.

Digitized by Google

ANZEIGER.

[473]

Neue Musikalien

aus dem Verlag von

Breitkopf und Härtel in Leipzig.

	Thlr.	Ngr.
Beethoven, L. v., Ausgewählte Lieder mit Begleitung des Pianoforte. Neue revidirte Ausgabe. 8. Roth cart.	1	—
—— Dieselben für eine tiefere Stimme eingerichtet. 8. Roth cart.	1	—
Chopin, F., Balladen, Berceuse, Barcarolle für das Pianoforte. Neue Ausgabe. 8. Roth cartonnirt	1	10
Dussek, J. L., Sonaten für das Pianoforte. Neue Ausgabe. Zweiter Band. (Nr. 21 bis 62 enthaltend.) Roth cart.	2	12
Götz, H., Drei leichte Stücke für Pianoforte und Violine. (Erste Lage) Op. 2	1	7½
Heller, Stephen, Feuilles volantes pour Piano. Op. 123	1	12½
Heyblom, Alex. W. A., Polka-Mazurka p. Piano. Op. 12	—	17½
—— **Galop** pour Piano. Op. 13	—	12
—— **Valse brillante** pour Piano. Op. 14	—	20
Josephson, J. A., Drei Duette für Sopran und Bass mit Begleitung des Pianoforte. Op. 16	—	25
Nuhn, F., Die Könige in Israel. Oratorium für Solostimmen, Chor und Orchester. Vollständiger Klavierauszug vom Componisten	3	—
—— Dasselbe, **Chorstimmen**	2	—
Renbke, Otto, Polonaise für das Pianoforte. Op. 1	—	20
Richter, Ernst Friedr., Zwei Gedichte für Frauenstimmen, Soli und Chor, mit Begleitung des Pianoforte. Op. 66	1	7½
Schubert, Franz, Lieder und Gesänge. Neue revidirte Ausgabe. Zweiter Band. Die schöne Müllerin. Ein Cyklus von Liedern von W. Müller. Ausgabe für eine tiefere Stimme. 8. Roth cart.	—	20
—— **Rondo,** Op. 106 für das Pianoforte zu vier Händen	—	12
Taubert, W., Der Sturm von Shakspeare. Op. 134. Klavierauszug vom Componisten. Daraus einzeln: Schlummerlied Nr. 1 u. 2 für das Pfte. allein.	—	7½
Weber, C. M. v., Concertstück für das Pianoforte zu zwei Händen. Op. 79	—	12
—— **Huit Pièces** pour le Piano à 4 mains. Op. 60. Heft 1 12 Ngr. Heft 2. 15 Ngr.		

[474] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Edmund Friese.

Schottische Volkslieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte bearbeitet.

Heft I. 15 Ngr.

Nr. 1. Am Strand des Doon: »Du schöner Strand am Stromeshang«, von R. Burns.
- 2. Afton Wasser: »Zieh' leis, holdes Bächlein«, von R. Burns.
- 3. John Anderson »John Anderson, mein Herz«, nach R. Burns, deutsch von G. Pertz.
- 4. Meine Nannie ist fort: »Nun hüllt sich der Lenz in sein grünes Gewand«.
- 5. »Komm unter den Plaid«, aus dem Schottischen von A. Corrodi.
- 6. Die Blumen des Waldes: »Ich sah wie das Glücke im Lächeln barg Tücke«, Trauergesang auf die Schlacht von Floddenfield, von Mrs. Alison Cockburn.

Heft II. 15 Ngr.

Nr. 7. »Mein Herz ist im Hochland«, von R. Burns.
- 8. Hochland's Marie: »Ihr Ufer, Berg' und Ström' rings um Montgomery's Thurm und Walle«, von R. Burns.
- 9. Logan's Höh'n: »Wie blühend, Logan, war dein Rand«, von R. Burns.
- 10. Todesgesang: »Du grünende Erde, ihr Himmel, lebt wohl«, von R. Burns.
- 11. Pibroch von Donuil Dhu: »Donuil Dhu's Kriegsgesang!« Kriegsgesang der Hochländer von W. Scott.
- 12. Flora Macdonald's Klage um den Prinzen Charlie Stuart: »Fern über den Hügeln im grünenden Kraut«, aus dem Schottischen von A. Corrodi.

[475] **Leuckart's billige Prachtausgabe.**

Soeben sind erschienen:

Franz Schubert's Clavier-Trios und Clavier-Quintett. *Neue sorgfältig revidirte (Partitur-) Ausgabe.* In gross Noten-Format. (Partitur und Stimmen.)

Nr. 1. **Trio in B** für Pianoforte, Violine und Violoncello. Op. 99 $1\frac{1}{2}$ Thlr.

Nr. 2. **Trio in Es** für Pianoforte, Violine und Violoncello. Op. 100. $1\frac{3}{4}$ Thlr.

Nr. 3. **Quintett** (Forellen-Quintett) in A für Pianoforte, Violine, Viola, Violoncello und Bass. Op. 114. (Erste Partitur-Ausgabe.) 2 Thlr.

Verlag von ***F. E. C. Leuckart*** in Breslau.

[476]

Neue Musikalien

im Verlage von

Robert Seitz in Leipzig.

	Thlr.	Ngr.
Deurer, E., Op. 4. **Trio** pour Piano, Violon et Violoncello	2	10
Hertz, Michael, Op. 4. **Drei Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte	—	12
Hiller, Ferdinand, Op. 102. **Zwei kleine Duette** für eine Bass- oder Bariton- und eine Alt- oder Mezzo-Sopran-Stimme mit Pianofortebegleitung	—	25
Hinrichs, F., Op. 6. **Zwölf zweistimmige Lieder** mit Begleitung des Pianoforte. Heft 1	1	3
Köhler, Louis, Op. 147. **Technische Künstler-Studien** für das Pianoforte. Heft 1, 2 à	1	10
(Eingeführt im »Conservatorium der Musik« und in der »Neuen Akademie der Musik« zu Berlin etc.)		
Müller, Richard, Op. 10. **Trauungsgesang** für 4 Männerstimmen. Partitur und Stimmen	—	15
—— Op. 20. **Drei Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Nr. 1. **Frühlingsliebe** 5 Ngr. Nr. 2. **Aveläuten** 7½ Ngr. Nr. 3. **Rheinreise** 7½ Ngr.		
Rudorff, Ernst, Op 12. **Ouverture** zu »Otto der Schütz« für Orchester. Partitur 1 Thlr. 20 Ngr. Orchesterstimmen 3 Thlr. Clavierauszug zu 4 Händen vom Componisten	1	10

[477] Unter der Adresse: **„Musik-Kommission der Zürcherischen Schulsynode“** — Depot bei Buchbinder Schwarz, Münsterhäuser Zürich — sind die nachstehenden Volksgesangbücher, redigirt von **J. Heim,** zu beziehen:

1. **Sammlung von Volksgesängen** für den Männerchor. 285 Chöre in Partitur. Neunzehnte Stereotyp-Auflage.
2. **Sammlung von Volksgesängen** für den gemischten Chor. 254 Chöre für Sopran, Alt, Tenor und Bass in Partitur. Achte Stereotyp-Auflage.
3. **Sammlung von drei- und vierstimmigen Volksgesängen** für Knaben, Mädchen und Frauen. Liederbuch für Schule, Haus und Verein. 232 Chöre für Sopran und Alt in Partitur. Stereotyp-Ausgabe.
4. **Neue Volksgesänge** für Männerchor. 240 Chöre in Partitur. Erstes und zweites Bändchen. Dritte Stereotyp-Ausgabe.

Preise beim Depot in Zürich:

Broschirt 1 Fr. — Halbleinwand 1 Fr. 40 Cts.
Eleganter Leinwandband 1 Fr. 75 Cts.

[478] Die Musikalienhandlung von

Robert Seitz in Leipzig

Petersstrasse Nr. 14

empfiehlt sich zur Besorgung von Musikalien etc. unter den billigsten Bedingungen.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Arrey von Dommer.

Leipzig, 14. Oktober 1868. **Nr. 42.** III. Jahrgang.

Inhalt: Geschichte der musikalischen Notenschrift (Schluss). — Robert Volkmann. Ein Portrait (Schluss). — Recensionen (Geistliche Musik. IV. Arrangements für verschiedene Instrumente [Fortsetzung]). — Feuilleton (Kurze Nachrichten). — Anzeiger.

Geschichte der musikalischen Notenschrift,

kurz und populär dargestellt

von

Rob. Eitner.

(Schluss.)

Während dieser Zeit (im X. und XI. Jahrhundert) wurden von verschiedenen Männern mannigfache Versuche gemacht, der Notenschrift eine grössere Deutlichkeit und Bestimmtheit zu geben; unter diesen zeichnet sich besonders Hucbald (X. Jahrh.) aus, welcher ein ganz besonderes Augenmerk darauf gerichtet zu haben scheint, denn es sind uns von ihm mehrere verschiedene Notationsweisen aufbewahrt worden: die eine vermehrt die Linien bis auf acht, ja bis auf sechszehn und setzt die Silben des Textes auf den jedesmaligen Platz der Note, welche erklingen soll; die andere Art besteht in den bekannten verschiedenen Stellungen des Zeichens, welches wie ein F aussieht (siehe den Artikel von Prof. Heinr. Bellermann in Nr. 37 dieser Zeitschrift); eine andere Notation besteht aus Punkten oder schrägen Strichen mit der Angabe des *Tonus* oder *Semitonus*; auch die fünfzehn ersten Buchstaben des Alphabetes wendet er ein ander Mal an (siehe Forkel's Geschichte der Musik, Th. II, S. 303 ff.). Keine der Notationen scheint aber bei den Zeitgenossen Eingang gefunden zu haben, und man beharrte lieber bei der einmal eingeführten Neumenschrift. Erst dem XII. Jahrhundert war es vorbehalten eine Notenschrift zu erfinden, welche alle früheren Versuche durch ihre Vollkommenheit verdrängte, und dies war

die Mensuralnote.

Lange und heftig ist gestritten worden, welchem Jahrhunderte die Ehre der Erfindung der Mensuralnoten gebührt, die Einen bestanden, mit Herrn F. J. Fétis an der Spitze, auf dem XI. Jahrhundert, die Anderen, mit Kiesewetter, auf dem XIII. Jahrhundert. So lange es sich nur um den einen Autor Franco von Köln handelte, welcher sie zuerst erklärte und in ihrer Gestalt mittheilte, und dessen Lebenszeit sich trotz aller Nachforschungen noch immer nicht feststellen lässt, so war es schwierig das Richtige zu wählen; seit wir aber noch viele andere Dokumente aufgefunden haben, welche auch mit der Mensuralnote notirt sind und deren Alter wir genau bestimmen können, ist ihre Entstehung mit Gewissheit in das zwölfte Jahrhundert zu setzen. Schon die Neumen wurden, wie gesagt, im elften Jahrhundert auf Linien gesetzt, und bei den verschiedenen Versuchen, die Neumenzeichen zu vereinfachen, mag man immer mehr darauf gekommen sein, den schon gebräuchlichen Punkten durch eine verschiedene Form und Grösse den Vorzug zu geben, bis ein kluger Kopf, der uns bis jetzt noch unbekannt ist, darauf kam, den Zeichen folgende Gestalt zu geben:

Duplex longa auch *Maxima* genannt, *Longa*,

Brevis, ♦ *Semibrevis*.

Unter der ersten Note denke man sich nach unseren Begriffen den Werth von acht ganzen Noten, und bei den folgenden stets die Hälfte der vorhergehenden, so dass die *Semibrevis* gleich unserer ganzen Note ist; will man sich aber das Zeitmaass der obigen Noten vergegenwärtigen, so vergleiche man die *Semibrevis* mit einer mässig langsamen Viertelnote und reducire den Werth der anderen Noten ebenfalls um das Vierfache. Vielleicht zu gleicher Zeit, oder noch etwas früher, bildete sich aus den Neumen noch eine andere sehr wunderliche Notenschrift, die Ambros in seiner Musikgeschichte (Thl. II, S. 169) Fliegenfüsse, Nagel- und Hufeisenschrift nennt und welche gegen die Mensuralnote sehr plump und ungeschickt aussieht. Auch sie wurde auf Linien notirt und hat folgende Gestalten:

Diese beiden Arten haben sich in katholischen Antiphonarien, Missalen etc. noch bis heutigen Tages erhalten, die erstere ist in den römischen Büchern, die letztere in den Kölnischen und Trierschen Büchern gebräuchlich; sie heissen jetzt kurzweg die Römische und Kölnische Notenschrift. Ausser den verzeichneten einfachen Noten-Zeichen

gebrauchte man aber noch die sogenannte **Ligatur**, das sind mehrere in eine Form zusammengezogene Noten, welche auf eine Silbe gesungen werden sollen und folgende Gestalt haben:

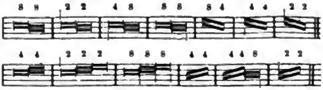
(Bei der Kölnischen Note sind es die oben eingeklammerten Zeichen.) Ihre Wertheintheilung war in den ersten Jahrhunderten ihres Bestehens sehr komplicirt, und es erfordert für uns ein ganz besonderes Studium in Verbindung der vorgeschriebenen Takt- oder vielmehr Tempozeichen jeder Note ihr richtiges Maass zuzutheilen. Unsere jetzige Taktbezeichnung C ₵ (früher noch O ⊙ ɸ etc.) diente früher lediglich zur Bezeichnung des Tempos, d. h. diese Zeichen gaben die Schnelligkeit einer *Semibrevis* an, wonach sich die anderen Noten einzurichten hatten. Eine Tempobezeichnung in unserem Sinne, mit *Andante*, *Allegro* etc., kannte man nicht. Wer darüber Belehrung sucht, dem empfehle ich **Heinrich Bellermann's** Mensuralnoten und Taktzeichen des XV. und XVI. Jahrhunderts (Berlin 1858, G. Reimer. 4. 101 S.).

Mit dieser Notenschrift notirte man volle dreihundert Jahre, ohne nur eine Veränderung daran vorzunehmen, bis sich bei der Weiterentwicklung der Kunst auch hier zeitgemässe Veränderungen einstellten. Der Hauptbeweggrund mag wohl der gewesen sein, dass man bis dahin allgemein an der Dreitheiligkeit jeder Note festgehalten hatte und das Bedürfniss nach einer grösseren Beweglichkeit empfand, weshalb man, um die alten schwarzen Noten nicht zu verändern, ihnen weisse Noten entgegen setzte, welche die Zweitheiligkeit — wie unsere jetzigen Noten — repräsentirten.*) Die ersten vereinzelten Versuche finden wir bei dem Niederländer **Wilhelm Dufay**, welcher am Ende des XIV. Jahrhunderts gelebt hat. Anfang des XV. Jahrhunderts aber tritt die weisse Note ganz allgemein auf und nur noch einige Wenige halten eine Zeit lang an den schwarzen fest. Derselbe Beweggrund mag auch Ursache gewesen sein, dass man eine Vermehrung der geringeren Werthnoten vornahm und nach der *Semibrevis* eine *Minima* ◇, später eine *Semiminima* (◇), im sechszehnten Jahrhunderte noch die *Fusa* und die *Semifusa* einführte, so dass die Reihe der nach und nach in Gebrauch gekommenen Mensuralnoten folgendes Aussehen hatte:

Maxima, *Longa*, *Brevis*, *Semibrevis*, *Minima*, *Semiminima*, *Fusa* und *Semifusa*.

*) Die Dreitheiligkeit wurde dabei nicht aufgegeben, denn im *tempus perfectum* blieb sie wie früher bestehen.

Hiernach änderten sich auch die Ligaturen. Ich füge hier eine Tabelle der gebräuchlichsten Ligaturen im *tempus imperfectum* bei und deute den Werth durch Zahlen an, welche sich stets auf unsere halben Noten beziehen; z. B. 8 = 8 halben Noten u. s. f.



Noch muss ich bemerken, dass man aber auch die geschwärzte *Brevis* und *Semibrevis* beibehielt, doch in einem anderen Sinne wie früher; wollte man nämlich eine Note um den dritten oder vierten Theil ihres Werthes verkürzen (je nachdem man sich im *tempus perfectum* oder *imperfectum* befand), so wurde die Note geschwärzt, und diese geschwärzte Note nannte man eine *Hemiole*. Sehr wunderlich sieht es aus, wenn die *Maxima* oder eine Ligatur halb weiss und halb schwarz ist; dann wurde eben nur die Hälfte der Note verkürzt. Das fünfzehnte Jahrhundert zeichnet sich in seinen musikalischen Kunstleistungen durch ganz absonderlich äusserliche Spitzfindigkeit aus: nicht in der Grösse des musikalischen Gedankens suchten die damaligen Meister ihre Kunst zu zeigen, sondern in der Art der Notirung ihrer Gedanken. Es bedarf oft des grössten Nachdenkens, manchmal sogar eines rein zufälligen Findens der Lösung des Räthsels, ehe man aus den wenigen gegebenen Noten das Musikstück in seine wahre Gestalt herstellen kann. Von der Mitte des sechszehnten Jahrhunderts an wird die Notirung schon einfacher, und je mehr wir uns dem siebzehnten näheren, desto müheloser wird die Uebertragung in unsere Notenschrift. Das XVII. Jahrhundert selbst notirte fast schon wie wir; die grossen Noten: *Maxima*, *Longa* wurden immer seltener, dafür traten die kleineren Notengattungen an ihre Stelle; von den Taktvorzeichnungen, welche im XV. und Anfang des XVI. Jahrhunderts eine so grosse Rolle spielten, blieb nur noch C und ₵ übrig. Der einzige Unterschied zwischen unseren Noten und denen des siebzehnten Jahrhunderts bestand nur noch in der eckigen Form und darin, dass man hintereinanderfolgende Achtel- und Sechszehntelnoten nicht wie jetzt mit ihren Fähnchen verband und zu einem dicken Striche vereinigte, sondern jede Note für sich strich. Die Abrundung der eckigen Form fällt in den Anfang des XVIII. Jahrhunderts, und die Noten erhielten dadurch völlig ihre jetzige Gestalt. Was nach der Zeit noch geschehen ist, betrifft nur eine grössere Zierlichkeit der Note, welche erst durch die Vervollkommnung des Zinnstiches und durch den von **Gottlob Immanuel Breitkopf** in Leipzig verbesserten Notentypendruck ermöglicht worden ist.

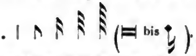
Um nicht den geschichtlichen Entwickelungsgang der Mensuralnote — des Stammvaters unserer Notenschrift — zu unterbrechen, habe ich mir vorbehalten über einige

Digitized by Google

andere Notationen, welche neben der Mensuralnote zeitweise im Gebrauche waren und entweder durch die praktische Ausübung eines Instrumentes bedingt wurden, wie bei der Laute, oder wirklich durch ihre Uebersichtlichkeit einen Anspruch auf Gleichberechtigung erheben konnten, nachträglich zu berichten. Unter den letzteren ist es ganz besonders die

Orgel-Tabulatur oder **deutsche Tabulatur,**

welche eine grosse Verbreitung gefunden und sich noch bis in die Mitte des XVIII. Jahrhunderts erhalten hat. Die Namen der Noten wurden durch *A B C D E F G a b c d e f g* $\bar{\bar{a}}$ $\bar{b}$ $\bar{\bar{c}}$ $\bar{d}$ etc. ausgedrückt und ihr Werth durch die Zeichen



welche über dieselben geschrieben wurden. Auf diese Weise setzte man die Stimmen partiturweise untereinander, und bei einiger Uebung gewährt das Lesen derselben gar keine Schwierigkeit. In der Mitte des XVI. Jahrhunderts finden wir diese Notation bereits vollständig ausgebildet und noch Seb. Bach (XVIII. Jahrh.) hat sich ihrer mehrfach bedient. Sie wurde Orgeltabulatur genannt, weil man sich ihrer fast immer bei den Musikstücken, welche für die Orgel geschrieben waren, bediente. Ob sie eine deutsche Erfindung war und sie deshalb auch deutsche Tabulatur genannt wurde, weiss ich nicht. Bei den anderen Tabulaturen, deren es sehr viele giebt und noch heutigen Tages von einzelnen ewig verbessernden Käuzen neue erfunden werden, dreht es sich meistens um zwei Arten:

1) ein fünf- oder sechsliniges Notensystem, auf welchem die Töne durch Buchstaben oder Zahlen verzeichnet werden, und der Werth durch irgend welche Zeichen darüber gesetzt wird;

2) eine Linie, darunter Töne bedeutende Zahlen und darüber Zeichen für den Werth.

Man sieht, dass es sich bei all den verschiedenen Tabulaturen nur darum handelt, statt der Notenzeichen, welche nicht Jedermann kennt, Zeichen (Buchstaben oder Zahlen) zu wählen, welche das Notenlernen ersparen sollen, oder auch darum, die einen grösseren Raum einnehmenden Noten durch kleinere Zeichen zu ersetzen, welche sozusagen Raum und Zeit ersparen. Nichtsdestoweniger ist eine Tabulatur nach der anderen spurlos verschwunden, und wir kennen sie meistens nur noch aus Geschichtswerken. Das einzige Instrument, welches um seiner leichteren Spielbarkeit halber eine Zeichen-Tabulatur erforderte, war die Laute. Man bediente sich meistens der Zahlen-Tabulatur auf fünf Linien und deutete durch dieselben zugleich den Griff auf den Saiten an, so dass die Spielbarkeit derselben dadurch wesentlich erleichtert wurde; doch auch hier blieb man nicht bei einer Art stehen, sondern wandte auch wieder die Buchstaben-Tabulatur auf fünf Linien an. Die Laute ist ein sehr altes Instrument, schon das XV. Jahrhundert quälte sich mit ihrer schwierigen Stimmung, so dass das Verstimmtsein einer Laute fast zum Sprichwort wurde.

Ich kann mich über diesen Abschnitt der Tabulaturen um so kürzer fassen, da Herr Wilh. Tappert eine ausführliche Arbeit nebst Beispielen in Vorbereitung hat, welche noch im Laufe dieses Jahres in den Beilagen zum Berliner »Echo« erscheinen wird, worauf ich hiermit gleichzeitig aufmerksam mache. Die einzige Arbeit, welche wir bisher darüber besitzen, ist von Kiesewetter und befindet sich im 33. Bande der Allgemeinen musikalischen Zeitung. Die Musikgeschichte von Forkel bringt darüber sehr wenig (Bd. II, S. 730 ff.), die von Ambros bis jetzt noch gar nichts.

Ueberblicken wir zum Schluss noch einmal den fortschreitenden Gang der nach und nach gebräuchlichen Notationen, so sehen wir, dass sie sich in drei grosse Abtheilungen scheiden:

1) die Notation mit Buchstaben in der Reihenfolge des ganzen Alphabetes — die griechische;

2) die Notation mit besonderen Zeichen: Punkten, Strichen, Häkchen, Neumen genannt. Vielleicht aus der Verballhornisirung der griechischen Notation entstanden;

3) die Notation mit besonders dazu erfundenen Zeichen, die Mensuralnote, später in ihrer abgerundeten Gestalt die italienische Note genannt, welche wieder fast nachweislich aus den Punkten der Neumenschrift entstanden ist.

Jahrtausende hat der Erfindungsgeist der Menschen nach dem besten Hülfsmittel gesucht, seine musikalischen Gedanken durch Aufzeichnung allgemein verständlich zu machen, bis er endlich nach einem langen Wege die Genugthuung hatte, eine Schrift zu finden, welche von jedem civilisirten Volke ohne Dolmetscher verstanden und selbst ausgeübt wird.

Robert Volkmann.

Ein Portrait

von

Louis Ehlert.

(Schluss.)

V. Kompositionen für Orchester.

Erste Symphonie D-moll (Op. 44), Festouvertüre für grosses Orchester (Op. 50), Zweite Symphonie B-dur (Op. 53). *)

Es giebt Kunstformen, deren Haupt ein Heiligenschein umschwebt. Die Tragödie, die Symphonie sind solche Formen. An der Wiege der letzteren lächelte einst die Grazie, und die Engel Gottes hüteten ihren Kindheitsschlummer. Wie aber das Leben der Menschheit erst mit der Schuld, mit der Vertreibung aus dem Paradiese beginnt, so muss auch jede ächte Kunst von der verbotenen Frucht genossen und ihr Paradies verlassen haben, wenn sie von blinder Bewusstlosigkeit erlöst sein will, wenn sie im Kampfe ihre Kräfte erhärten soll. Der

*) Beide Symphonien sind im vierhändigen Arrangement erschienen.

Digitized by Google

Genius der Kunstgeschichte hat Schuld und Erlösung der Symphonie in eine und dieselbe Hand gelegt; ihr Adam sollte auch ihr Messias werden. Ueber die erste Symphonie Beethoven's wölbt sich noch der Himmel des alten Paradieses, unter welchem Haydn und Mozart gewandelt. In der zweiten tritt die Versuchung an ihn heran. Schon im ersten Satze zischelt vernehmlich die Schlange, und im letzten schlägt der Cherub mit flammendem Schwerte die Thore Edens hinter ihm zu. Die neunte Symphonie ist die Passionsmusik Beethoven's, das Lied an die Freude die Erlösungshymne.

Wie man diese Gedanken auch fassen mag, in diesem oder jenem Bilde, in dem einen — und darauf kommt es hier wesentlich an — begegnen wir uns wohl Alle: Beethoven hat der Symphonie den prophetischen Ausdruck seines halbgöttlichen Wesens als ewiges Erbtheil hinterlassen, und es bedarf in unserem Gemüthe immer erst eines Reduktionsgeschäftes, wenn wir nach ihm eine Musik hören sollen, welche den Namen einer Symphonie trägt. In der Gattung selbst liegt ja nicht die Unmöglichkeit eines anderen Inhaltes, begrenzterer Formen, kleinerer Behandlung. Das Schwierige liegt für uns nur darin, dass wir bei einer modernen Symphonie die Entsagung haben müssen, uns mit dem rein Individuellen, Privaten abzufinden, während bei ihm Alles kosmische Bedeutung annahm. Oder mit anderen Worten, wo die verschiedenen Musikcharaktere bei ihm sogleich typisch werden, bleiben sie bei den Anderen singulär. Es gehört eine ganz ausserordentliche Kraft dazu, eine Gestalt so zu zeichnen, dass sie der Ausdruck einer Gattung wird, und eben weil wir sie nicht haben, gelingt es uns auch nicht eine allgemeine Wirkung hervorzubringen. So viel Künstler heutzutage, so viel Streitfragen. So viel Köpfe, die über einem neuen Werke zu Gericht sitzen, so viel Meinungen.

Die beiden Volkmann'schen Symphonien gehören zu den interessanteren Arbeiten der romantischen Epigonen. Wenn sie auch nicht entfernt die tiefe Kraft des Schumann'schen Subjektivismus besitzen, so wird man ihnen doch eine Fülle von Reizen nicht absprechen können. Die D moll-Symphonie eröffnet mit einem sehr pathetischen Satze, fast von der Stilkraft Cherubini's. Während das erste Motiv etwas Isolirtes und Kaltes hat, ist das zweite mit seinem imitatorischen Geflechte von einer leichten Wärme angestrahlt. Der ganze Satz hält sich in einer gewissen Höhe über den üblichen symphonischen Wolkenzügen und macht dadurch einen vorwiegend geklärten, bedeutenden Eindruck. Wenn Jemand den heissen Kampf der tiefer gelegenen Elemente solchem Aether vorzieht, so soll es ihm unbenommen sein. — Das hierauf folgende *Andante*, B-dur $^3/_4$, hat einen Händedruck Gade's mit auf den Weg genommen. Holzbläser führen den Gesang obligat ein; Saiten und Hörner treten alternirend hinzu, und ohne einen eigentlichen Mittelsatz zu bilden, spinnt sich das Stück kantilenenartig zu Ende. In der Mitte des Satzes geräth die Empfindung einmal in ein melancholisches Stocken. *F*-Hörner auf *C*, um welche die Saiten in langgezogenen Akkorden schweben, halten die lieblichste Bewegung eine kurze Zeit auf. Es ist eine koloristische Wirkung der süssesten Art, bei der man an eine laue Sommernacht denkt, an einen leicht bewegten Bergsee, auf dem im kleinen Boote der Dichter und sein Glück sich schaukeln. Die Instrumentation des ganzen Satzes ist von der keuschesten Prunklosigkeit. — Nicht ohne rhythmischen Reiz ist das *Scherzo*, D-moll $^3/_4$. Leider fehlt es dem ersten Thema an kontrapunktischer Geschmeidigkeit, weshalb die Durchführung etwas dunstig und spröde bleibt. Das holdselige Trio zieht aus dieser Nachbarschaft Gewinn. In der Kunst muss man nicht nur, wie die Franzosen sagen, *savoir les qualités de ses défauts*, man muss die guten Eigenschaften seiner Fehler in Vortheile umwandeln. So kann ein geschickt benutzter Schatten die Leuchtkraft eines Lichtes ums Zehnfache erhöhen. — Das *Finale*, D-dur $^4/_4$, geräth etwas schwer in Fluss; die doktrinäre Klippe, an der man das Stück im Geiste schon stranden sieht, wird jedoch durch die geistvolle Behandlung des Autors glücklich umschifft. Eine fatalistische Disposition war es, erstes und zweites Thema in halben Noten zu beginnen. In einem Symphoniesatze müssen wie in einer glücklichen Ehe die beiden Themen möglichst entfernt, am liebsten gar nicht mit einander verwandt sein; sind sie sich zu ähnlich, so entstehen Geschmackskollisionen und Gefühlsüberspannungen, die der normalen Regelung des Verkehrs nur Gefahr bringen können. — Der Blutumlauf im Volkmann'schen Stücke leidet oft genug an solchen lähmenden Stockungen, und man hat das Gefühl einer wahrhaften Erleichterung, wenn wie bei der Einleitung zur Reprise des Hauptthemas eine tüchtige Viertelbewegung Platz greift. Würde das Zuviel gleicher, schwerer Noten nicht so sehr den Satz belasten, so würde man über den Mangel an Originalität leichter hinwegkommen.

Ueber die B dur-Symphonie können wir im Wesentlichen nur wiederholen, was wir schon an einem anderen Orte*) über sie gesagt haben. Der erste Satz, *Allegro vivace* $^3/_4$, ist ein auffallend gesundes, organisches Orchesterstück, frisch und gewandt instrumentirt, mit einem höchst eigenthümlichen zweiten Thema, das sich wie eine Ranke, schüchtern und leise in die Partitur flicht. Man hat die Empfindung einer halb zärtlichen, halb schelmischen Weise, gegen die sich die straffen Elemente des in jugendlicher Kraft hinbrausenden *Allegros* fast ablehnend verhalten. Höchst anmuthig ist seine Wiederkehr im zweiten Theile, wo es aus dem Gedränge der übrigen Stimmen mit märchenhafter Heimlichkeit herausschlüpft, als traue es seinem eigenen Dasein kaum. Der zweite Satz, *Allegretto* Es-dur $^2/_4$, ist eines jener stimmungsvollen, heiter bewegten Stücke, deren Vorbild Beethoven in der achten Symphonie und im russischen F dur-Quartett geschaffen hat. Man wandert an einem Frühlingsmorgen durch anmuthiges Waldland: Blumen und Schmetterlinge, leis rauschende Wipfel und Vogellaut, Alles bewegt in süssem Wechsel das Herz. Die 16 Takte vor dem *poco ritenuto* sind ein artiger, wenn schon gewagter Einfall, vor dem orthodoxe Harmoniker ihr Haupt schütteln werden. Dergleichen Bizarrerien finden sich ja häufig bei Volkmann; sie sind jedoch nicht das Produkt affektirter Berechnung, sondern entspringen einer grüblerischen Seite des Komponisten, welcher wie mancher geistvolle Mensch beim Versenken in das eigene Gemüth ganz zu vergessen scheint, dass er sich nicht allein, sondern in Gesellschaft befindet. Das mag unter Umständen nicht angemessen sein, aber es verletzt wenigstens nicht.

Das dritte Stück, *Andantino* $^6/_8$ G-moll, ist eigentlich nur eine breit ausgesponnene Introduktion zum *Finale*, aber weder als solche, noch für sich betrachtet, sonderlich ergiebig. Der kanonische Anlauf im Beginn mag gelten, auch das Thema selbst in seiner naturwüchsigen und naiven Einfalt interessiren; leider aber bleibt das kontrapunktische Leben, welches ein kurzer Aufschwung zu verheissen scheint, aus, und es entwickelt sich statt dessen acht Takte vor dem *tempo primo* eine Kantilene, von der man wünschen möchte, ihr anderswo, etwa im Odenwalde, in keinem Falle in einer symphonischen Partitur zu begegnen. Von hier an giebt sich ein immer gewaltsamer werdendes heftiges Drängen kund, welches vier Töne der Skala beständig im *Unisono* rezitirt. Die Eile hat etwas geschäftsmässig Unbehagliches, denn nicht Alles, was sich beschleunigt bewegt, ist eine Stretta, und eine Weise, welche wie diese beim ersten Auftreten mit einer gewissen Würde bekleidet war, bekommt etwas Lächerliches, wenn sie sich plötzlich wie ein

*) Neue Berliner Musikzeitung 1868 Nr. 3.

junges Mädchen die Kleider schürzt und Hals über Kopf den Berg herunter läuft. Stretta wie Kantilene haben durchaus etwas Opernhaftes, und keine Vermischung ist verdriesslicher und unerträglicher als die des theatralischen und symphonischen Stils. — Ueber den Werth des *Finales* wird unter Musikern gestritten. Der Satz ist zu dünn und kleinlich instrumentirt. Statt massig und mit dicken Farben behandelt zu sein, zeigt das Orchester fortwährend nüchterne, isolirte Gruppen. Hier müsste Alles pastös und mit breitem Pinsel aufgetragen sein, wenn der geniale Humor des Dreitaktrhythmus zur Geltung kommen sollte. Man höre das Stück von zwei guten Klavierspielern, welche ihr Instrument orchestral zu behandeln wissen, und man wird erstaunt sein, welche Leidenschaft, welcher Uebermuth und welche Lustigkeit in diesem *Finale* stecken. Liegt in dem Motive aus drei halben Noten nicht etwas von der unbehülflichen Sprache eines Riesen? Kann man etwas Humoristischeres hören, als wenn kurz vor dem *più mosso* zu den tölpelhaften drei Halben die Bässe mit diabolischer Ironie das erste Thema kontrapunktiren? Auf dem Gebiete des musikalischen Humors giebt es nur wenig Seitenstücke zu diesem grundkomischen Einfalle, der dreihalbigen Gravität jener Tonsteizen das spasshafte Gebrumm der Kontrabässe gegenüber zu setzen. Wer Angesichts dieser Stelle noch behauptet, der Humor hätte mit der reinen Instrumentalmusik nichts zu schaffen, der versteht weder diese noch jenen recht. Nicht nur der Humor, sondern sogar das Komische kann durch sie ausgedrückt werden.

Die Festouvertüre (Op. 50), womit wir das Referat über die Volkmann'schen Kompositionen schliessen, ist ein schwungvolles, in den Gedanken aber etwas hageres Gelegenheitsstück, welches zum Jubiläum des Pesther Konservatoriums geschrieben ist. Man kann das Jubiläum einer Kunstschule zwar auch, wie hier geschehen, mit sechs Hörnern, Posaunen, Ofikleïde, vier Pauken, grosser Trommel und Becken feiern, wir unsererseits würden es jedoch vorziehen uns in diesem Falle mit einem Aufwande von Mitteln zu begnügen, wie ihn etwa die Partitur zur »Weihe des Hauses« treibt. Mit Ofikleïde und Becken feiert man besser das Jubiläum eines Regimentes.

Der Leser, welcher uns bis hieher gefolgt ist, wird uns noch wenige Schlussworte gestatten. Die Werke eines Künstlers sind der Künstler selber. Sie sind, was die Natur von Anlagen in ihn gelegt, und was er Gutes oder Schlimmes aus ihnen gebildet hat. Haben wir die Werke Volkmann's zu beschreiben versucht, und war unsere Beurtheilung derselben nur halb so richtig als sie unparteiisch war, traf sie, wie wir glauben, im Wesentlichen wenigstens, den Kern der Sache, so wird es nicht schwer sein, die zerstreuten Strahlen zu einem Bilde zu sammeln. Zunächst muss hier vorangestellt werden, dass Volkmann ein wirkliches Musikernaturel ist. Er ist nicht wie so viele Andere ein zufälliger Musiker, er ist es, weil er nichts Anderes sein konnte. Aber seine Bildungsgeschichte gehört nicht zu jenen, welche eine höhere Macht gnädig vor Irrwegen hütete, welche eine höhere Macht mit all' dem Rüstzeuge versah, womit sie ihre Propheten wappnet. Sie ist die Geschichte jener zahllosen Masse von Kunstexistenzen, die sich, unsicheren Weges oft, dunkel auf ihr Ziel hin bewegen, der Ideale voll, rechtlich, stark, aber in der Wandernoth auch einmal ein Obdach suchend, über dem keine Sterne leuchten. Ein fremdes Land voll heisser, stechender Elemente nimmt ihn früh in seinen Schooss auf. In ihm entwickelt sich seine eigentliche Jugend. Fremde Kultur, fremde Sitte, fremdes Blut taufen seinen Genius. In der sonderbaren Mischung germanischen und magyarischen Wesens wurzelt seine Originalität. Ganz früh wirft er ein glänzendes Werk in die Welt, aber widerspruchsvoll, unruhig, verzagt in der Leidenschaft, leidenschaftlich im Verzagen bricht er aus der ruhmvoll eingeschlagenen Bahn in neue Fährten über, tummelt sich in allen Sätteln, auf allen Wegen, erhebt sich im Mannesalter zu einigen gesunden, tüchtigen Leistungen, ohne dem ersten genialen Wurfe einen ebenbürtigen zweiten an die Seite stellen zu können. Ein unbegreiflicher, oft unheimlicher Mangel an Klarheit über sich selbst und die Natur seines Talentes treibt ihn von seinen wirklichen Aufgaben zu falschen hinüber. Im instrumentalen Genrebilde gross, will er, dessen ganze Natur für das Vokale nicht prädestinirt war, durchaus im Liede Lorbeeren pflücken. Heft auf Heft erscheint. Keine Ahnung kommt ihm davon, dass wo er (mit geringen Ausnahmen) im Liede nicht unbedeutend ist, er unselbständig schreibt. Auch das religiöse Gefühl ist seiner Musik nur dürftig eingeboren, es erhebt sich nirgends zu individueller Kraft. Man hat ihn den »ungarischen Gade« genannt, ein Wort, das seine Wahrheit birgt. Beide sind sie Koloristen, aber Volkmann hat mehr Zeichnung als Gade, dieser mehr Farbenreiz als jener. Wo die Natur mit Volkmann hinaus wollte, das hat sie ihm deutlicher gezeigt, als irgend Einem. Er hätte der Meissonier der Musik werden können. Hätte er die Stimme seines Genius niemals überhört, hätte er seine Ohren verschlossen dem gequälten Nachklange einer unwiederbringlich verlorenen Zeit, hätte er sie verschlossen all' den unreinen Akkorden, welche aus der Sehnsucht nach einer überspannten Stimmung unsere Harfen verunglimpft haben, wahrlich seine Stelle am Himmel der Kunst stünde höher als die mancher Anderen, die jetzt auf ihn herabzusehen sich für berechtigt halten. Der Kammerton einer Zeit lässt sich nicht willkürlich herauf oder herunter schrauben: es gilt, sich dem Gegebenen zu bequemen und sich in dem grossen Orchester der Kunst an dasjenige Pult zu stellen, an das man durch die Natur gewiesen ward. Wer zum Flötenspielen berufen ist, muss nicht Pauke schlagen wollen. Volkmann's ganz eigentliche, unverkennbare Domäne ist das lyrische Instrumentale. Auf diesem Gebiete hat er unvergänglich Schönes geschaffen. In seinen kleinen Miniaturbildern, den ungarischen Skizzen u. a., in den *Allegrettos* des B moll-Trios und der zweiten Symphonie, in den Variationen des Klavierkonzerts, in der Ode an die Nacht, in einzelnen Theilen seiner Streichquartette, im *Visegrád*, den Improvisationen und im Buche der Lieder hat er gezeigt, dass er ein ächter, wirklicher Dichter ist. Auch das Feurige und Kühne, ja selbst der Humor in seiner tiefsten Bedeutung gelingt ihm oft, wie im ersten und letzten Satze des F moll-, im *Scherzo* des Es dur-Quartetts, im *Finale* der zweiten Symphonie und anderwärts ersichtlich. Wo er irrt, ist es der Irrthum eines edlen Mannes, dem jede gemeine Spekulation fremd ist. Und mit dem Hinblicke auf so viel Vortreffliches und Bedeutendes scheiden wir von ihm, hoffend, dass seiner Muse beschieden sein möge, noch manches ächte Dichterwort zu uns zu sprechen.

Recensionen.

Geistliche Musik.

(Ed. Krüger.)

C. J. Riggenbach und Rud. Löw, Ausgewählte Psalmen in grossentheils neuer Uebersetzung mit den Tonsätzen Claude Goudimel's. Basel 1868, Felix Schneider. XX. 96 S. Oktav.

Bekanntlich erschienen die 150 französischen Psalmlieder von Marot und de Beze zum ersten Male vollständig mit Melodien versehen im Jahre 1562, welche dann Claude Goudimel 1565 vierstimmig bearbeitet herausgegeben hat.*) Die Deutsch-

*) Alle früheren Ausgaben enthalten nie alle 150 Psalmen, auch die Melodien wechseln in den verschiedenen Ausgaben; erst als Goudimel sich aus allen vorangegangenen Psalmen-Ausgaben die

Digitized by Google

reformirten erwählten Ambrosius Lobwasser's 1557 zuerst veröffentlichten Psalter, der die französischen in gleichem Versmaasse übertrug und mit den französischen Melodien versah. Der Baseler Theologe Riggenbach hat nun diese beliebten Psalmlieder, theilweise nach Opitz und Stapfer (1637. 1775), verbessert, grösseren Theils aber in selbständig neuer Arbeit, vorerst mehr versuchsweise, nicht zum Gemeindegesange, sondern zu häuslicher Erbauung hergerichtet (S. VIII. IX) und giebt in seinem Vorworte über das Verfahren sowohl bei der Herstellung als beim Gebrauche belehrende Auskunft. Ausser dieser mehr hymnologischen Einleitung giebt ein zweites Vorwort des Baseler Organisten Löw Nachricht über Goudimel und die kirchliche Satzweise, und was sehr dankenswerth, auch über jede Veränderung, die dem Goudimel'schen Tonsatze zu Theil ward wegen veränderter Zeitbedürfnisse. Letzteres betrifft ausser den auch sonst schon üblichen Transpositionen vornehmlich die Umlegungen der Melodie aus dem Tenor in die höchste (Sopran) Stimme, worüber insbesondere S. XI, XII, XV, XVII Rechenschaft geben. Zur Vergleichung der Melodien und Tonsätze werden diejenigen Leser, die das ganze Gebiet überschauen möchten, in Winterfeld's Evangelischem Kirchengesange I, 69, vgl. 228—256, und desselben »Zur Geschichte heiliger Tonkunst« (Leipzig 1850) I, 38 ziemlich vollständige Auskunft finden. Neben Goudimel hat auch Clemens non Papa, den niederländischen Psalter (Souter = *Pseautier*, Psalmlieder) mit seinen 1540 zu Antwerpen erschienenen Melodien, von weltlichen Liedern entlehnt, in dreistimmiger Bearbeitung 1556 bei Tilman Susato herausgegeben, welche in Fr. Commer's *Collectio mus. batavorum* neu wieder abgedruckt ist. Clemens ist als der vorzüglichste Tonsetzer dieses Gebietes anzusehen, während Goudimel seine Hauptstärke im Lehrhaften hat, daher seine Tonsätze mehr regelrecht als schwungvoll anmuthen. Ihrer Natur und Gründung gemäss haben alle reformirten Kirchen wenig künstlerische Neigung: vorzeiten unterschied man lutherisch und reformirt als »singende und betende Kirche«, und diese Unterscheidung ist auch, durch fortschreitende Neubildungen verändert, in den Grundsätzen noch heute wahrnehmbar; und wie bei Reformirten überhaupt weniger liturgische Handlung stattfindet, so tritt auch die musikalische Gabe weder im öffentlichen Kirchengebrauche, Gesange und Orgelspiele, noch in kirchlichen Tonsetzern in solchem Maasse hervor wie bei Lutheranern und Katholiken. Von Clemens non Papa ist es höchst wahrscheinlich, dass er, der geborene Belgier und Kaiser Carl's Hofkapellmeister, Katholik war, wie denn auch jene treffliche Sammlung dreistimmiger Choräle zu einer Zeit erschien, wo die Lieder im katholischen Frankreich noch neu im Schwange waren, noch nicht römischer Seits verboten, vielmehr 1542 auf Befehl des Papstes gedruckt, und sogar 1561 zum zweiten Male mit Privilegien geschützt. Erst nach Schluss des Tridentinums 1564 wurden sie aus dem öffentlichen Gebrauche entfernt, weil der Gemeindegesang, wie Rom wohl einsah, der ketzerischen Gemeinde Vorschub leistete.

Die Auswahl der vorliegenden 40 Tonsätze nun, welche ausser den 36 Psalmen von Goudimel den 12. Psalm in der vierstimmigen Bearbeitung von Andreas Raselius aus seinem »Regensburgischen Kirchen-Contrapunct« von 1599 Nr. 1, und »Aus tiefer Noth schrei ich zu dir« von Erythraeus 1608 vierstimmig gesetzt enthält, können wir nur lobenswerth finden; auch die Transpositionen in andere Tonarten, so wie die Umstellung der Hauptmelodie aus dem Tenor in den Sopran (bei Goudimel) ist meist gut gelungen, und wir müssen gestehen, dass die Goudimel'schen Tonsätze durch die Umlegung der Melodie und trotz des sehr gewagten Verfahrens die anderen Stimmen unverletzt zu lassen, nur mit Veränderung ihrer Stimmlage, — so wird z. B. beim 1. Psalm die Goudimel'sche Oberstimme Altstimme, die Altstimme Tenor, beim 3. Psalm ist die Oberstimme Tenor geworden und die anderen sind in ihrer Lage geblieben — sehr gut klingen und weit mehr melodischen Fluss erhalten haben, als die Originale. Dagegen ist die Eintheilung in Takte oft recht störend, welche keineswegs, wie S. XII lehrt, unerlässlich, sondern vielmehr gegen die Absicht des Tonsetzers und des guten Verständnisses, und deshalb sogar Ursache geworden ist, dass einige gelehrte Thebaner unserer erleuchteten Zeit sich ernstlich einbilden, die Alten hätten so verrückte Deklamation lieb gehabt wie Nr. 11 Ps. 42

Wie der Hirsch nach frischer Quelle schreit mit lechzender Begier

während Goudimel und seine Zeit ganz verständlich zeilenweis schrieb

Noch kürzlich haben wir jene altrhythmischen Tonsätze — die denn doch einmal wirklich gesungen und von ehrenwerthen Meistern damals wie jetzt hochgeschätzt sind — nur darum verdammen hören, dass sie so widerharig akzentuirten! Und ein anderer Gelehrter aus Kleinparis wollte gar aus den zu vielen im Anfange jener Lieder stehenden Pausen ‖ ▬ 𝄽 ‖ etc. deduziren: diese Pausen seien offenbar Zeichen fehlender Instrumente, ohne die der wunderliche Satz nicht zu verstehen sei!! wovon gerade das Gegentheil aus den vorhandenen alten Partituren, z. B. von Raselius und Hassler, erhellt. — Jene Zeilenschrift, die in anderer Weise einmal Th. Uhlig in dem Vortrage der grossen Instrumental-Kantilenen angedeutet wünschte — würde vieles scheinbar Wunderliche der alten Synkopen vollkommen deutlich machen und den wahren Wohlklang der herrlichen Lieder manchem Zweifler vors Gemüth führen. — Unter den Beigaben sind zwei Tonsätze des Herausgebers Löw: der erste nach der Weise *Pange lingua* anfangs wohllautend, in den drei letzten Zeilen stockend: die Melodie selbst wird in katholischen Liederbüchern nicht übereinstimmend angegeben; damit mag auch das hier Unsichere entschuldigt sein. — Zwingli's Lied am Schlusse ist durch Löw recht schön und volksthümlich harmonisirt.

---

ihm am besten scheinenden ausgesucht hatte, wurden die von ihm bearbeiteten Melodien allgemein gebräuchlich. Die erste Ausgabe mit Melodien erschien 1542 ohne Angabe des Druckortes und des Verlegers (Bibliothek zu Stuttgart). Sie enthält 35 Psalmen mit Melodien. Die zweite mir bekannte erschien 1555 »de l'Imprimerie de Jean Gerard« (Stadtbibliothek zu Frankfurt a. M.), ebenfalls nur 35 Melodien enthaltend, doch betreffen sie meistens andere Psalmen. Eine dritte von 1559 »par Jean Bonnefoy«, ohne Angabe des Druckortes (Stadtbibliothek zu Leipzig) ist mit 85 Melodien versehen.

Die Redaktion.

IV.

Arrangements für verschiedene Instrumente.

(Fortsetzung.)

R. Eitner. *Recordare* und *Agnus Dei* aus W. A. Mozart's Requiem für Orgel bearbeitet von Rob. Schaab. Leipzig, Rob. Seitz. Nr. 1. 10 Ngr., Nr. 2. 15 Ngr. Das *Recordare* ist bekanntlich vollständig von Mozart komponirt und von Süssmayer nur fertig instrumentirt (Autograph k. k. Hofbibl. in Wien), vom *Agnus Dei* dagegen fehlen uns jegliche Angaben, wie viel etwa Süssmayer aus vorgefundenen Mozart'schen Motiven benutzt haben könnte; jedenfalls ist aber mehr Süssmayer als Mozart darin (ausgenommen die Fuge, welche

eine Wiederholung des *Kyrie eleyson* ist und von Mozart völlig vollendet war). Es zeugt immer von bedeutendem Talente, dass Süssmayer, wenn auch nichts Hervorstechendes, doch immer dem Ganzen Anpassendes schaffen konnte. Was die Bearbeitung für Orgel betrifft, so wird sie allen Orgelspielern eine willkommene Gabe sein, denn sie ist, bis auf Einzelnes, gut orgelmässig geschrieben und gewährt einen annähernden Totaleindruck des Originalwerkes, was man ja eben durch ein Arrangement erreichen will und was hier durch die Wahl der Orgel noch ganz besonders begünstigt wird. Was die Ausstellung gegen Einzelnes betrifft, so finde ich an und für sich einen Triller auf der Orgel unpassend, da er selten gut klingen wird und durch die Fülle des Orgeltones ganz entbehrlich ist; noch unpassender kommt er mir aber im Pedale vor, denn dort wird man stets gerade den entgegengesetzten Eindruck hervorrufen, den man durch den Triller erreichen will — aus einer Verzierung wird eine Verzerrung —; doch ganz abgesehen von der vielleicht ganz subjectiven Ansicht verwendet Herr Schaab auch den Triller im Manuale mehrfach auf eine Weise, dass er schon auf dem Klaviere Schwierigkeiten macht, wie viel weniger auf den tieffallenden Orgeltasten; z. B. Nr. 1, S. 3, Zeile 4:

Diese Stelle kommt viermal vor. Ferner können wir nicht recht begreifen, wie ein Orgelspieler in der Zeit von einer Viertelnote (*Andante*) ohne abzusetzen sich aus einem schwachen Pedaltone einen starken schaffen kann (siehe Nr. 1, S. 5 Zeile 3 und 4). Auch im *Agnus Dei* wechseln die Vortragszeichen mit einer Schnelligkeit ab und sind dabei so genau verzeichnet (*cresc.*, *mf.*, *p.*, *f.*, *ff.*), als wenn die Orgel fähig wäre in dieser Hinsicht mit einem Orchester zu wetteifern. Herr Schaab muss ein tüchtiger Orgelspieler sein, dass er im *Allegro* der Fuge die Sechszehntel mit den Füssen spielen will. Wird die Fuge gut gespielt, und ist das Pedalspiel überhaupt ausführbar, so muss sie eine grossartige Wirkung hervorbringen.

Arien, Chöre und Choräle aus J. S. Bach's Kirchenkantaten für Orgel bearbeitet von Rob. Schaab. Leipzig, Rob. Seitz. 4 Hefte à 10 Ngr. Nr. 1. »Nun lob' mein Seel' den Herrn« (Choral aus der Kantate Nr. 28). Ein figurirter Choral zu 4 bis 5 Stimmen, von denen die Oberstimme die Choralmelodie übernimmt. Nr. 2. »Bleib bei uns, denn es will Abend werden« (Chor aus der Kantate Nr. 6). Eine ganz herrliche Komposition, welche sich zur Uebertragung auf die Orgel ganz vortrefflich eignet. Nr. 3. »Erfüllet ihr himmlischen, göttlichen Flammen« (Arie aus der Kantate Nr. 1). Es thut mir leid die Bearbeitung als gänzlich verfehlt bezeichnen zu müssen. Bach hat die Arie freilich nur für drei kontrapunktisch geführte Stimmen aufgeschrieben, doch wir wissen, dass die harmonische Ausfüllung selbstverständlich dazu gehörte und entweder auf einem Klaviere oder auf der Orgel improvisirt wurde. Nun hat aber Herr Schaab weiter nichts gethan, als die drei kontrapunktischen Stimmen wiedergegeben, nämlich die Singstimme (Sopran), die Oboe di caccia und den Basso Continuo, so dass das Vorspiel, die Zwischenspiele etc., bei denen die Singstimme schweigt, in einsamer Zweistimmigkeit einherstolziren. Ferner, wie kommt Herr Schaab darauf, über das Singstimmen-System »*Cantus firmus*« zu schreiben? *Cantus firmus* ist stets eine gegebene Melodie und nie eine vom Komponisten zu dem Musikstücke besonders erfundene. Ein Choral, eine weltliche Melodie kann ein *Cantus firmus* genannt werden, aber nie der frei erfundene Gesang einer Arie. Nr. 4. »Ach Gott vom Himmel sieh darein« (Chor aus der Kantate Nr. 2). Hier bilden die einzelnen Strophen des Chorals die Motive selbst, welche zu einem bewundernswürdigen kunstreichen Gewebe verschlungen sind. Das Verdienst des Herrn Schaab besteht lediglich darin, die Orgelliteratur durch eine geschickte Auswahl um einige Meisterwerke vermehrt zu haben, und sie verdienen deshalb die volle Beachtung aller Organisten und Kunstverständigen.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Kurze Nachrichten.

Die musikalischen Zeitungen beweisen bei Mittheilungen von musikgeschichtlichen Thatsachen oft einen grossen Grad von Unwissenheit. Vor einigen Jahren tauchte der Vorschlag auf Guido von Arezzo ein Denkmal zu setzen, warum, das wusste man wohl selbst eigentlich nicht recht, bis mit einem Male von allen Musikzeitungen ausposaunt wurde: weil er die Noten erfunden habe. Jetzt taucht die Denkmal-Idee von neuem auf, man kann sogar in Paris bei Herrn Costa, *rue Cler* 48, darauf subscribiren, nämlich sich als Mitzahler auf dem Denkmale eingravirt zu sehen — o wie spekulativ — oben an sollen Louis Napoleon und Victor Emanuel glänzen (wenn es wahr ist), und diesmal ist Guido nicht der Erfinder der Noten, sondern der Erfinder der diatonischen Tonleiter!! Ich möchte wohl wissen, aus welchen Geschichtswerken die Herren ihre Weisheit schöpfen. Die Griechen hatten bereits eine diatonische, chromatische und enharmonische Tonleiter, daher noch heutigen Tages die griechischen Wörter zur Bezeichnung derselben. Guido von Arezzo hat mehrere theoretisch-musikalische Abhandlungen geschrieben und hat sich bemüht, sowohl der damaligen Notenschrift, den Neumen, durch Hinzufügung zweier Linien eine grössere Verständlichkeit zu geben, als beim Gesangunterricht eine bessere und leichtere Methode die Noten zu treffen anzuwenden. Eine wirkliche, bahnbrechende Neuerung ist Guido (welcher nicht »vor mehr als 800 Jahren gelebt hat«, sondern im elften Jahrhunderte lebte) nicht zuzuschreiben. Herr Costa in Paris würde sich ein weit grösseres Verdienst erwerben, den Herren Subscribenten für den Subscriptionspreis eine anerkannt gute Geschichte der Musik zu senden, als solche Irrthümer verbreiten zu helfen, und die Italiener möchten sich erst wieder auf den musikwissenschaftlichen Standpunkt zu versetzen suchen, welchen ein Guido eingenommen hat, ehe sie an das Denkmälersetzen denken.

Die »Gartenlaube« bringt in Nr. 38 S. 604 einen sehr interessanten Artikel aus der Feder Rud. Bunge's: Fidelio, nach persönlichen Mittheilungen des Herrn Prof. Joseph Roeckel. Roeckel sang bekanntlich den Florestan nach der Umarbeitung der Oper. Trotz des belletristischen Tones, welchen die Gartenlaube einmal nicht entbehren kann, trägt der Artikel doch deutlich die Spuren des eigen Erlebten.

Die Zeitungen sprechen von Autographen Mozart's, Beethoven's und Schubert's, welche sich im Nachlasse des kürzlich in Graz gestorbenen Anselm Hüttenbrenner befinden sollen. Wir wollen erst gewissere Nachrichten darüber abwarten, ehe wir uns über die neuen Ausgrabungen freuen werden.

Bei Fr. Hofmeister in Leipzig ist soeben der erste Theil des dritten Ergänzungsbandes der Handbücher der musikalischen Literatur erschienen. Er umfasst die in den Jahren 1860 bis Ende 1867 in Deutschland und den angrenzenden Ländern erschienenen Werke für Instrumentalmusik.

Die Verlagshandlung von F. A. Brockhaus in Leipzig zeigt mehrere musikalisch literarische Werke zu einem fast um das Fünffache ermässigten Preise an. Darunter befindet sich Ulibescheff's Beethoven, deutsch und französisch, Liszt's Lohengrin und Tannhäuser, Küstner's Vierunddreissig Jahre seiner Theaterleitung.

Bei Simrock in Berlin erschien soeben von Friedr. Kiel: *Missa Solemnis* für Solo, Chor und Orchester und *Te Deum* für Solo, Chor und Orchester in Partitur, Klavier-Auszug, Solo-, Chor- und Orchesterstimmen.

Herr de Swert aus Weimar hat am 1. Oktober seine Stellung als Konzertmeister (Violoncellist) in der kgl. Kapelle zu Berlin angetreten.

Digitized by Google

ANZEIGER.

[479] Neuer Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

ALTE MEISTER

Sammlung werthvoller Klavierstücke des 17. u. 18. Jahrhunderts herausgegeben von

E. Pauer.

No.		Pr.	Ngr.
No. 1.	**Rameau, J. Ph.,** Gavotte und Variationen	Pr. 10	Ngr.
» 2.	**Kirnberger, Joh. Phil.,** Dreistimmige Fuge	» 7½	»
» 3.	—— Zweistimmige Fuge	» 5	»
» 4.	**Marpurg, Fried. Wilh.,** Capriccio. Op. 1	» 7½	»
» 5.	**Mehul, Etienne Henri,** Sonate. Op. 1, No. 3	» 12½	»
» 6.	**Bach, Johann Christian,** Sonate. C moll	» 10	»
» 7.	**Bach, Ph. Emanuel,** Allegro	» 7½	»
» 8.	**Bach, W. Friedemann,** Fuge	» 7½	»
» 9.	**Kuhnau, Johann,** Sonate No. 2	» 10	»
» 10.	**Martini, Padre Giov. Battista,** Preludium, Fuge u. Allegro. E moll	» 12½	»
» 11.	**Krebs, Johann Ludwig,** Partita No. 2	» 22½	»
» 12.	—— Partita No. 6	» 20	»
» 13.	**Mattheson, Johann,** Vier Giguen	» 10	»
» 14.	**Couperin, François,** La Bandoline. Les Agrémens	» 7½	»
» 15.	**Paradies, P. Domenico,** Sonate No. 10.	» 12½	»
» 16.	**Zipoli, Domenico,** Preludio, Corrente, Sarabanda und Giga	» 10	»
» 17.	**Cherubini, Luigi,** Sonate No. 3	» 15	»
» 18.	**Hässler, Joh. Wilh.,** Sonate. A moll	» 15	»
» 19.	**Wagenseil, Christoph,** Sonate. Op. 4	» 10	»
» 20.	**Benda, Georg,** Largo und Presto	» 10	»

[480] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Trauermarsch

von

Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Op. 103.

Nr. 32 der nachgelassenen Werke.

(Zweite Folge.)

Für Harmoniemusik.

Partitur 15 Ngr. Orchesterstimmen 1 Thlr.

Für grosses Orchester.

Partitur 15 Ngr. Orchesterstimmen 1 Thlr.

Für Pianoforte.

Zu zwei Händen 15 Ngr. Zu vier Händen 22½ Ngr.

[481] Verlag von **Herrmann Wessel** in Rostock.

Nachgelassene Lieder und Gesänge (ein- und mehrstimmig)

von **Gustav Eggers.**

Heft I. **4 Gesänge** für eine Stimme. 17½ Sgr. (1. Ueber Nacht von Paul Heyse. 2. Fiedel-Lied von Th. Storm. 3. Mädchenlied von Em. Geibel. 4. Morgens von Th. Storm.

Heft II. **6 Lieder** von Robert Reinick für eine Stimme. 25 Sgr. (1. Dort unten hinter dem Weide. 2. Durch den Wald. 3. Klage. 4. Ständchen. 5. Nachtgesang. 6. Juchhe!)

Heft III. **8 Lieder** aus der »Kinderwelt« und »Kindheit« von Hoffmann v. Fallersleben. 1 Thlr.

Heft IV. **Duett:** Du bist wie eine stille Sternennacht von Fr. Kugler. 12½ Sgr.

[482] Unter der Adresse: **„Musik-Kommission der Zürcherischen Schulsynode“** — Depot bei Buchbinder Schwarz, Münsterhäuser Zürich — sind die nachstehenden Volksgesangbücher, redigirt von **J. Heim**, zu beziehen:

1. **Sammlung von Volksgesängen** für den Männerchor. 285 Chöre in Partitur. Neunzehnte Stereotyp-Auflage.
2. **Sammlung von Volksgesängen** für den gemischten Chor. 254 Chöre für Sopran, Alt, Tenor und Bass in Partitur. Achte Stereotyp-Auflage.
3. **Sammlung von drei- und vierstimmigen Volksgesängen** für Knaben, Mädchen und Frauen. Liederbuch für Schule, Haus und Verein. 232 Chöre für Sopran und Alt in Partitur. Stereotyp-Ausgabe.
4. **Neue Volksgesänge** für Männerchor. 240 Chöre in Partitur. Erstes und zweites Bändchen. Dritte Stereotyp-Ausgabe.

Preise beim Depot in Zürich:

Broschirt 1 Fr. — Halbleinwand 1 Fr. 40 Cts.
Eleganter Leinwandband 1 Fr. 75 Cts.

[483] Verlag von

J. Rieter-Biedermann

in Leipzig und Winterthur.

ALBERT DIETRICH.

Op. 11. **Sechs Lieder** von Michael Bernays für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Frl. Clara Sohn gewidmet.) 27½ Ngr.

Nr. 1. Einzug: »Dich hab' ich einst gesehen«.
- 2. Frühling: »Es blühen aus dem Schooss der Erden«.
- 3. An die Nacht: »Beginn deine heil'ge Feier«.
- 4. Das Mädchen spricht: »Mit reger Welle spricht der Windhauch«.
- 5. Sommer: »Was soll nun all' das Trauern?«
- 6. Zauberbann: »Ich hab' zu lang in's Auge dir gesehen«.

Op. 12. **Fünf Lieder** von Goethe für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Herrn Oberbürgermeister Kaufmann in Bonn zugeeignet.) 27½ Ngr.

Nr. 1. März: »Es ist ein Schnee gefallen«.
- 2. Frühling über's Jahr: »Das Beet, schon lockert sich's in die Höh'«.
- 3. »War schöner, als der schönste Tag«.
- 4. »Dämmerung senkte sich von oben«.
- 5. Im Sommer: »Wie Feld und Au' so blinkend im Thau«.

Op. 16. **Sechs Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Ihrer kgl. Hoheit der Frau Grossherzogin Elisabeth von Oldenburg in tiefster Ehrfurcht zugeeignet.) 1 Thlr.

Nr. 1. Dein Auge: »Ein Himmelreich dein Auge ist«, von Dilia Helene.
- 2. Ja oder Nein: »Ach so zu lieben ist eine Pein«, von Georg Hesekiel.
- 3. Meine Linde: »Im Garten unter der Linde«.
- 4. Frühlings-Abend: »Leis, wie Himmelssegen, rauscht der milde Regen«.
- 5. Um Mitternacht: »Um Mitternacht hab' ich gewacht«, von Fr. Rückert.
- 6. »Wenn ich ihn nur habe«, von J. Novalis

Op. 17. **Sechs Lieder** von Jul. v. Rodenberg für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 1 Thlr.

Nr. 1. So weit! »Bächlein am Wiesenrand, rinnst du noch immer«.
- 2. Blühendes Thal: »Wo ich zum ersten Mal dich sah«.
- 3. Frühlingssonne: »Frühlingssonne tritt mit Funkeln aus den Wolken«.
- 4. Scheiden: »Wenn man die Hand zum Abschied giebt«.
- 5. Muntrer Bach: »Muntrer Bach was rauschst du so?«
- 6. »Nun ruht und schlummert Alles«.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Arrey von Dommer.

Leipzig, 21. Oktober 1868. **Nr. 43.** III. Jahrgang.

Inhalt: Das eilfte Kapitel der Ars cantus mensurabilis des Franco von Köln, namentlich in Bezug auf die Eintheilung der Intervalle in Konsonanzen und Dissonanzen. — Musikalische Ornamentik. — Daniel-François-Esprit Auber. — Recensionen (Fortsetzung [V. Kammermusik für mehrere Instrumente]). — Bericht aus Erlangen. — Anzeiger.

Das eilfte Kapitel der Ars cantus mensurabilis des Franco von Köln, namentlich in Bezug auf die Eintheilung der Intervalle in Konsonanzen und Dissonanzen.

(Von H. Bellermann.)

Die *Ars cantus mensurabilis* des Franco von Köln zerfällt ihrem Inhalte nach in zwei Theile. Der erste Theil handelt vom Zeitmaasse (*de mensura*), d. i. von den rhythmischen Verhältnissen, und von der Art und Weise, wie dieselben in der Tonschrift (in der Mensuralnotation) zur Darstellung kommen. Der zweite (leider sehr kompendiös gehaltene) Theil handelt dagegen von den harmonischen (oder besser, den symphonischen) Verhältnissen eines mehrstimmigen Gesanges. In diesem letzteren Theile ist besonders das 11. Kapitel, *De discantu*, von Wichtigkeit, weil es uns mit der Eintheilung der diatonischen Intervalle in Konsonanzen und Dissonanzen bekannt macht, und wir müssen hervorheben — in der ganzen musikalischen Literatur zum ersten Male — in Bezug auf eine wirklich mehrstimmig gedachte Musik. (Denn mögen wir schon bei den Alten in der χρούσις hin und wieder eine Abweichung der Instrumentalbegleitung vom Gesange und somit die symphonische Anwendung einzelner Intervalle annehmen, — mögen wir ferner die Quinten- und Quartenparallelen in dem *Organum* Hucbald's und Guido's für die ersten Versuche eines mehrstimmigen Gesanges halten, so ist doch in jenen erwähnten früheren Zeiten nirgends von einer irgendwie selbständigen Führung der Stimmen die Rede. *) Wohl tritt uns eine solche aber bereits bei Franco und seinen Zeitgenossen entgegen, welche nicht allein in unserem Sinne mehrstimmige Musik komponirten, indem sie einen zwei-, drei- oder vierstimmigen Satz über ein und demselben Gesangstexte verfertigten, sondern indem sie sogar schon in ästhetisch nicht zu rechtfertigender Weise den Versuch machten, verschiedene Texte mit ihren verschiedenen (vielleicht allgemein bekannten) Melodien unter dem Mantel der Harmonie zu einem scheinbaren Ganzen zu vereinigen. In der Franconischen Zeit sehen wir also in der That das Streben nach einer wirklich mehrstimmigen Musik mit selbständiger Stimmführung — wie weit indess die ersten Versuche in dieser Kompositionsart von ihrem Ziele entfernt blieben, wie weit sie auf der anderen Seite in geschmackloser Weise über dasselbe hinausschossen, lassen wir dahingestellt. Der Unterschied zwischen der Franconischen Mehrstimmigkeit

*) Ich kenne sehr wohl die neueste Ansicht Oscar Paul's, wonach er unter *Organum* eine (man könnte fast sagen, fugemässige) Beantwortung einer Melodie je nach der Tonart auf Quinte und Quarte versteht. Die Sache hat viel für sich und ist einer gründlichen Untersuchung werth, zu welcher ich bis jetzt bei so vielen anderen Arbeiten leider noch nicht gekommen bin. Unzweifelhaft hat Oscar Paul Recht, dass *Concentus* soviel wie Harmonie im alten Sinne bedeuten kann — sehr gewagt scheint indessen die Uebersetzung des »*sub celeritate diapente et diatessaron*«, wo er *celeritas* dem Sinne nach mit Intervall übersetzt, indem er sagt: *celeritas* = Schnelligkeit = Vibrationsschnelligkeit = Schwingungsverhältniss. Die ältesten Mensuralisten, deren Urtheil wir immerhin beachten müssen, hielten das *Organum* für einen zweistimmigen Gesang. Franco's Bemerkungen Kap. XIII sind freilich unklar; dagegen sagt Joannes de Muris (*Speculum musicae* VII, 3) ausdrücklich, dass es in den früheren Zeiten ein zweistimmiger Gesang gewesen sei. *Discantus igitur, cum magis proprie duos cantus respiciat quam plures, antiquitus de organo duplo dicebatur, in quo non sunt nisi duo cantus. Unde discantare erat organizare, vel diaphonizare, quia diaphonia discantus erat.* (Der Name Discantus wurde daher, da er sich eigentlicher auf zwei als auf mehrere Stimmen bezieht, in früheren Zeiten vom doppelten *Organum* gebraucht. Deshalb war Discantisiren Organisiren oder Diaphonisiren, weil Diaphonie Discantus ist.) Den vermeintlichen Entdeckungen Oscar Paul's kann man überhaupt nicht so unbedingt Glauben schenken, ich erinnere nur an seine »absolute Harmonik der Griechen«, wo er in gänzlicher Unkenntniss der griechischen Notation behauptet, die hypodorische Skala entspräche unserem A-moll; dass man jetzt dieselbe (nach Friedr. Bellermann's Tonl. u. Musikn. d. Gr.) mit F-moll übertrage, habe gar keinen Grund. Und zwei Reihen vorher heisst es, die vorzüglichsten Analysen über die griechische Notation habe Friedr. Bellermann gemacht. Was sind das für Widersprüche?! Das grosse Verdienst Friedr. Bellermann's besteht eben darin, dass er die Notenschrift richtig verstanden hat und aus derselben für immer nachgewiesen hat, dass die hypolydische Tonart die ursprüngliche, unserem A-moll zu vergleichende Tonart ist, und folglich die hypodorische (was die Notation anbetrifft, die absolute Tonhöhe kommt hierbei vorläufig nicht in Betracht) unserem F-moll entspricht. Glaubt Herr Oscar Paul etwa, er habe die wahre Notation in einem dem 11. Jahrhundert angehörigen Manuskript des Boethius zu Köln entdeckt? Für die Notenschrift ist Alypius die sicherste und vollständigste Quelle, weil durch ihn nicht allein die Zeichen selbst, sondern zugleich eine genaue Beschreibung ihrer Gestalt aufbewahrt ist.

Digitized by Google

und der Anwendung symphonischer Klänge bei den Alten und den frühesten Mittelalterlichen ist ein durchaus in die Augen springender, und mit Recht datiren wir daher von Franco (oder seiner Zeit) den Anfang der mehrstimmigen (d. h. der modernen) Musik.

Hiernach nimmt Franco von Köln als der älteste Schriftsteller, welcher über mehrstimmige Musik geschrieben hat, eine hervorragende Stellung in der Musikgeschichte ein, und seine Ansicht von den konsonirenden und dissonirenden Eigenschaften der Intervalle (durch welche ja eine jede mehrstimmige Musik geregelt wird) dürfte daher für die Geschichte der Kunst von besonderer Bedeutung sein. Dennoch ist dieser Gegenstand niemals einer gründlicheren Untersuchung gewürdigt worden, und vor allen Dingen ist immer unberücksichtigt geblieben, dass die uns überlieferten Handschriften der *Ars cantus mensurabilis* gerade im 11. Kapitel stark korrumpirt sind und sehr von einander abweichen. Auf diesen Punkt aufmerksam zu machen, mögen die folgenden Zeilen dienen.

Ich theile deshalb hier den Text (zunächst den Anfang des 11. Kapitels) in deutscher Uebersetzung nach drei verschiedenen Handschriften mit, 1) nach der in der Ambrosiana zu Mailand befindlichen, welche Gerbert zu seiner Ausgabe SS. III benutzt hat: dies war die bisher allein bekannte Ausgabe; 2) nach der des Hieronymus de Moravia zu Paris, welche sich bei Coussemaker SS. I (Paris 1864) abgedruckt findet, und 3) endlich nach einer Handschrift der Bodleiischen Bibliothek zu Oxford.*)

1) Franco, Kapitel 11 nach der Ambrosiana. »Nachdem wir über die Noten und Pausen gesprochen haben, müssen wir noch von dem *Discantus* reden, wie er zu machen ist und von den Arten desselben. Weil aber jeder *Discantus* durch die Konsonanzen geregelt wird, so müssen wir die Konsonanzen und Dissonanzen betrachten, wenn sie zu gleicher Zeit von verschiedenen Stimmen hervorgebracht werden. Konsonanz nennt man, wenn zwei oder mehrere Stimmen zu gleicher Zeit vorgetragen, für das Gehör zusammenstimmen. Dissonanz nennt man im Gegentheile, wenn zwei Stimmen so verbunden werden, dass sie dem Ohre übelklingen. (*Concordantia dicitur esse, quando duae voces vel plures in uno tempore prolatae se compati possunt secundum auditum. Discordantia vero e contrario dicitur, scilicet quando duae voces sic conjunguntur, quod discordant secundum auditum.*)

Es giebt drei Arten von Konsonanzen, nämlich vollkommene, unvollkommene und mittlere. Vollkommen heisst die Konsonanz, wenn mehrere Stimmen so verbunden sind, dass die eine von der anderen ihrer Uebereinstimmung wegen kaum unterschieden werden kann. Solcher giebt es zwei, nämlich den Einklang (*unisonus*) und die Oktave (*diapason*).

Das Notenbeispiel dieser Handschrift giebt nur Oktaven:

Unvollkommen heisst sie, wenn zwei Stimmen als sehr verschieden vom Gehöre vernommen werden, doch so, dass sie nicht übelklingen, es sind zwei, nämlich die grosse Terz (*ditonus*) und die kleine Terz (*semiditonus*).

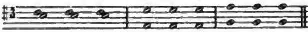
Das Notenbeispiel ist korrumpirt und passt nicht zum Texte.

Mittlere Konsonanzen nennt man aber, wenn zwei Stimmen verbunden werden, welche grössere Uebereinstimmung als die vorhergehenden (die unvollkommenen) haben, jedoch nicht eine so grosse wie die vollkommenen. Es sind zwei, nämlich die Quinte (*diapente*) und die Quarte (*diatessaron*):

Woran es aber liegt, dass eine Konsonanz mehr übereinstimmt als die andere, das müssen wir der *musica plana* überlassen.

Von den Dissonanzen giebt es zwei Arten, die vollkommenen und die unvollkommenen. Vollkommen heisst sie, wenn zwei Stimmen so verbunden sind, dass sie sich dem Gehöre nach gar nicht vertragen. Es sind vier, nämlich der halbe Ton (*semitonus*), die übermässige Quarte (*tritonus*), die grosse Septime (*ditonus cum diapente*) und die kleine Septime (*semiditonus cum diapente*):

Das Notenbeispiel lässt den *tritonus* vermissen:



Unvollkommen heissen die Dissonanzen, wenn zwei Stimmen gewissermaassen sich vertragen können, aber dennoch dissoniren, es sind zwei, nämlich die grosse Sexte (*tonus cum diapente*) und die kleine Septime (*semiditonus cum diapente*).«

Das Notenbeispiel passt nicht zum Texte, da es neben der grossen Sexte auch die kleine enthält. Hier ist, wie sich später zeigen wird, der Text, nicht das Notenbeispiel, korrumpirt:

gr. 6. 4. gr. 6. gr. 8. kl. 8. 8.

Da im Vorhergehenden Text und Notenbeispiele nicht übereinstimmen, da ferner in der Aufzählung der Intervalle der ganze Ton und die kleine Sexte übergangen, dagegen die kleine Septime zweimal genannt ist, so ist es klar, dass wir eine durch die Abschreiber bereits korrumpirte Handschrift vor uns haben. Wir wollen nun sehen, wie die beiden anderen Handschriften über diesen

*) Ich habe bereits vor mehreren Jahren genaue Kollationen der drei genannten Handschriften behufs einer neuen kritischen Ausgabe der *Ars cantus mensurabilis* vornehmen lassen; bei den vielen Schwierigkeiten und Kosten aber, welche der Druck einer solchen verursachen würde, ist es mir bis jetzt noch nicht gelungen, dieselbe zu veröffentlichen.

Digitized by Google

Gegenstand berichten. In Bezug auf die Konsonanzen stimmen alle drei überein, sie geben jedoch in der Eintheilung und Aufzählung der Dissonanzen bedeutend auseinander: ich gebe daher nur den Bericht über die letzteren.

2) Nach der Handschrift des Hieronymus de Moravia ist die Eintheilung der Dissonanzen wie folgt: »Von den Dissonanzen giebt es zwei Arten, vollkommene und unvollkommene, ... die vollkommenen Dissonanzen sind vier, nämlich der halbe Ton (*semitonium*), der *tritonus*, die grosse Septime (*ditonus cum diapente*) und die kleine Sexte (*semitonium cum diapente*).

In dieser Handschrift stimmen Text und Notenbeispiele gut überein:

. . . . die unvollkommenen Dissonanzen sind dagegen drei, nämlich der ganze Ton (*tonus*), die grosse Sexte (*tonus cum diapente*) und die kleine Septime (*semiditonus cum diapente*).«

Diese Handschrift übergeht kein Intervall, auch bringt sie zum Texte passende Notenbeispiele, dennoch ist sie aber korrumpirt, denn die Eintheilung der Intervalle, wonach die kleine Sexte eine vollkommene Dissonanz, dagegen die kleine Septime eine unvollkommene (konsonirendere) Dissonanz sein soll, erscheint durchaus sinnlos

3) Die Oxforder Handschrift endlich theilt die Dissonanzen folgendermaassen ein: »Vollkommene Dissonanzen sind vier, nämlich der halbe Ton (*semitonium*), der *tritonus*, die grosse Septime (*ditonus cum diapente*) und die kleine Sexte (*semitonium cum diapente*).

Hier stimmen die Pariser und die Oxforder Handschrift überein, es enthält aber die Oxforder ein gänzlich korrumpirtes mit dem Texte in keinem Zusammenhange stehendes Notenbeispiel, weshalb es überflüssig ist, dasselbe hierher zu setzen.

. . . . die unvollkommenen Dissonanzen sind zwei, nämlich die grosse Sexte (*tonus cum diapente*) und die kleine Sexte (*semitonus cum diapente*).«

Das gänzlich korrumpirte Notenbeispiel enthält Sekunden, Sexten und Septimen durcheinander.

Vergleichen wir die drei allerdings sehr von einander abweichenden Handschriften mit einander, so müssen wir dennoch aus ihnen herauslesen, dass Franco's Lehre von den Intervallen konsequent und einfach ist und keine andere sein kann, als wie folgt:

Franco spricht natürlich nur von den diatonischen Intervallen, und diese zerfallen bei ihm zunächst in zwei grosse Klassen, Konsonanzen und Dissonanzen, von denen jede wieder ihre Unterabtheilungen hat. Die Reihenfolge der Intervalle von der vollkommensten Konsonanz bis zu den dissonirendsten Verhältnissen ist demnach diese:

1) **Konsonanzen**, diese haben drei Unterabtheilungen:
   a. vollkommene Konsonanzen: Einklang und Oktave,
   b. mittlere: Quinte und Quarte,
   c. unvollkommene: grosse Terz und kleine Terz.
2) **Dissonanzen**, zwei Unterabtheilungen:
   a. unvollkommene Dissonanzen: grosse Sexte und kleine Sexte,
   b. vollkommene: der halbe Ton, der ganze Ton,*) der *tritonus* (hier müssen wir noch die falsche oder verminderte Quinte hinzufügen), die kleine Septime und die grosse Septime.

Wie wir gesehen haben, stimmt zwar die Eintheilung der Konsonanzen in allen Handschriften mit dem hier Gegebenen überein, nicht jedoch die der Dissonanzen, und es sind, wie ich glaube, die stattfindenden Abweichungen aus zwei geringfügigen, gewiss schon sehr früh eingeschlichenen Schreibfehlern entstanden. Der erste dieser Fehler ist der, dass entweder Franco selbst (oder einer der ersten Abschreiber des Traktates) bei der Aufzählung der Intervalle den ganzen Ton (*tonus*) vergessen hat, denn weder in der Mailändischen noch in der Oxfordischen Handschrift wird seiner gedacht. Der Schreiber der Pariser Handschrift hat jedoch den Fehler bemerkt, hat aber das vergessene Intervall an einer unrichtigen Stelle (nämlich bei den unvollkommenen Dissonanzen) eingeschoben, wozu er in so fern berechtigt war, als durch einen anderen, möglicherweise eben so früh entstandenen Schreibfehler die kleine Septime (*semiditonus cum diapente*) statt der kleinen Sexte (*semitonus cum diapente*) zur unvollkommenen Dissonanz geworden war. [Hier beruht also der Fehler allein darauf, dass der Abschreiber statt *semitonus* »*semiditonus*« geschrieben hat.] Durch diesen zweiten Fehler ist nun sowohl in der Mailändischen als auch in der Pariser Handschrift die kleine Sexte übergangen worden, wogegen wir die kleine Septime doppelt aufgezählt finden. Der Schreiber der Pariser Handschrift hat seine Notenbeispiele diesem so korrumpirten Texte konform gemacht, während der der Mailändischen keine Notiz davon nimmt und daher als Notenbeispiel zu den unvollkommenen Dissonanzen richtig die grosse und kleine Sexte bringt. Die Oxforder Handschrift hat den zweiten Schreibfehler nicht, sondern zählt als unvollkommene Dissonanzen richtig *tonus cum diapente* und *semitonus cum diapente* auf, und es ist nur zu bedauern, dass wir hier ein gänzlich korrumpirtes Notenbeispiel haben. Vorstehende Auseinandersetzung wird hoffentlich keinen Zweifel aufkommen lassen, dass die Franconische Eintheilung der Intervalle keine andere sein kann, als ich sie oben angegeben habe.

*) Forkel folgt in seinem Berichte (Gesch. d. M. II, 409) streng dem Gerbert'schen Abdrucke. Ambros ändert dagegen (II, 342) mit Recht und zählt die Sexten zu den unvollkommenen und die Septimen zu den vollkommenen Dissonanzen, vergisst aber, dem ganzen Tone seine Stelle anzuweisen.

Digitized by Google

Aus dieser Vergleichung der Handschriften geht übrigens noch hervor, dass die Pariser und Mailänder Handschrift eine (wenn auch weit abliegende, doch) gemeinsame Quelle haben müssen, dass dagegen die Oxforder Handschrift, obgleich ich sie für die jüngste und in vieler Beziehung, namentlich was die Notenbeispiele anbetrifft, für die schlechteste von den drei Handschriften halte, dennoch anderen Ursprungs, und hierdurch für die Herstellung des Textes in einzelnen zweifelhaften Punkten nicht ohne Bedeutung ist. Von den beiden anderen Handschriften dürfte trotz ihrer mannigfachen Fehler der Mailändischen der Vorzug zu geben sein; wir haben hier die Abschrift eines vielleicht der Musik Unkundigen vor uns, der nicht im Stande war, beim Schreiben selbst Kritik zu üben, wie es der Pariser Schreiber, indess ohne Verstand, gethan hat. Denn der Letztere korrigirt, wie wir gesehen haben, einzelne Kleinigkeiten, um die Notenbeispiele mit dem Texte übereinstimmend zu machen, ohne jedoch auf die Lehren Franco's selbst irgendwie einzugehen. (Schluss folgt.)

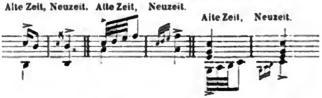
Musikalische Ornamentik

oder die wesentlichen Verzierungs-Manieren im Vortrage der Vokal- und Instrumental-Musik gründlich erläutert von Ernst David Wagner (kgl. Musikdirektor zu Berlin). Berlin 1869, Schlesinger (Rob. Lienau) in 8. VIII und 272 S., mit zahlreichen in den Text gedruckten Beispielen.

Das Werk giebt ein beredtes Zeugniss deutschen Fleisses und deutscher Gründlichkeit, es will uns fast scheinen, als wenn das Letztere manchmal bis zur Umständlichkeit ausartete. Der Verfasser hat schon vor ungefähr 10 Jahren einzelne Theile des Werkes im Berliner Tonkünstler-Vereine vorgelesen; wir sehen daraus, dass wir es mit einer jahrelang vorbereiteten und reiflich überdachten Arbeit zu thun haben, welche wohl Anspruch auf Beachtung und Anerkennung erheben kann. Es liegt nicht in unserer Absicht alle einzelnen musikalischen Verzierungen, welche der Herr Verfasser erläutert und mit Beispielen belegt hat, kritisch zu beleuchten, wir wollen nur angeben, was der Leser im Buche findet und was dem Werke fehlt. Herr Wagner, ein Verehrer der Musik des XVIII. Jahrhunderts, stellt sich auch vollkommen auf den Standpunkt der damaligen Anschauungsweise. Alle von ihm angezogenen Werke, mit Ausnahme einiger wenigen dem Anfange dieses Jahrhunderts angehörigen, welche doch immer mehr ihre Theorien aus der Mozart'schen Zeit entlehnen, gehören dem vorigen Jahrhunderte an. Philipp Emanuel Bach, Leopold Mozart, Türk und Marpurg sind die Lehrmeister, welche uns auf jeder Seite begegnen. Doch auch sie streiten unter einander und widersprechen sich: der Eine will die Verzierung stark betont, der andere leicht gespielt haben. Also gab schon damals, gerade so wie heute, die individuelle Geschmacksrichtung den Ausschlag über die Ausführung der Verzierungen. Die Künste sind ja frei, und die freieste ist die Musik. Uns wächst kein Baum, keine Blume, keine menschliche Gestalt, welche dem Maler die Formen vorschreiben. Unsere Regeln bilden sich nur allein aus den Meisterwerken, und die Physik, welche ein klein wenig mitspricht, ist noch so weit im Felde, dass es noch lange dauern kann, ehe sie den Komponisten vorschreiben wird, was sie für Zusammenklänge nicht gebrauchen dürfen und wie sie am besten instrumentiren müssen. So lange Herr Wagner die Regeln der Alten auf die damalige Musik anwendet, können und müssen wir den Erklärungen beipflichten, wenn sich auch manchmal unser modern gebildeter Geschmack dagegen sträubt, doch das Verhältniss wird ein anderes, wenn der Verfasser dieselben auch auf die heutige Musik anpasst, und hier müssen wir ihm mit einem ganz entschiedenen *Veto!* entgegentreten.

Ich spreche hier nicht von meiner persönlichen Anschauung, sondern erlaube mir im Vereine mit allen mir bekannten und darüber befragten Musikern Verwahrung dagegen einzulegen. Die Verschiedenheit in der Ausführung der Verzierungen der Jetztzeit und jener des vorigen Jahrhunderts beruht in Kürze darin: Die Neuzeit macht die Vorschläge (natürlich sind nur kurze gemeint, lange schreiben wir nicht mehr), Pralltriller, Schleifer und manche Doppelschläge vor der Hauptnote, man nimmt also die Zeitdauer der Verzierung, und wenn sie auch noch so gering ist, immer von der vorhergehenden Note, während die alten Musiker, nach den Erklärungen ihrer Lehrbücher zu urtheilen, alle obengenannten Verzierungen von dem Werthe der Hauptnote abzogen und die Hauptnote dadurch nicht allein verkürzten, sondern auch die Betonung die Verzierung treffen musste. Dies Letztere bildete schon damals den Punkt, worüber die Meinungen auseinander gingen.

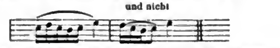
Ich gebe zur näheren Erklärung einige Beispiele:



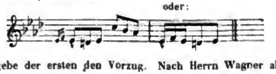
Nur wenn das Tempo so schnell ist, dass wir, ohne der Deutlichkeit Abbruch zu thun, die Verzierung nicht vor der Hauptnote machen können, so erlauben wir uns andere Spielarten, werden dann aber stets die Verzierung und die Hauptnote so miteinander verschmelzen, dass es eher wie eine Figur, als wie eine Verzierung klingt; z. B. Sonate pathétique von Beethoven, erster Satz:

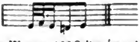
und nicht wie Hr. Wagner vorschreibt:

Aehnliche Beispiele liessen sich auch bei schnellen Doppelschlägen anführen, bei denen wir die Hauptnote in die gleiche Schnelligkeit des Doppelschlages mit aufnehmen, z. B.



Das Chopin'sche Impromptu in As habe ich auf zwei verschiedene Arten spielen hören:



Ich gebe der ersten den Vorzug. Nach Herrn Wagner aber müsste man ihn so spielen: 

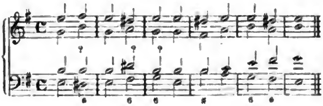
Dem Triller widmet Herr Wagner 100 Seiten (es geht nichts über deutsche Gründlichkeit) und nachdem er alle möglichen

Digitized by Google

Arten und die verschiedensten Lehrbücher (bis zum Jahre 1830, Seite 183) herangezogen und mit Notenbeispielen erklärt hat, so gelangt der Herr Verfasser Seite 233 schliesslich zu folgendem Resultate: die ersten zwei Noten werden noch einmal so schnell gespielt wie die folgenden, und der Nachschlag noch einmal so langsam wie die vorhergehenden Noten, hat die Hauptnote noch einen Punkt bei sich, so wird derselbe am Ende als Werthnote angeschlagen; z. B. Beethoven's Cmoll-Symphonie, Finale:

Das ist doch etwas zu arg, und der Herr Verfasser bekundet dadurch ein äusserst geringes musikalisch ästhetisches Gefühl. Es ist recht schön die Alten durch und durch zu kennen, doch wer eben nicht weiter gekommen ist als bis zum Kriegsrath Marpurg, der lasse seine Finger hübsch von Beethoven und spiele Kirnberger'sche Minuetten, aber nicht die Symphonien und das Es dur-Konzert von Beethoven (siehe dieselbe Seite, Buchstabe o). Wir Modernen beginnen den Triller immer mit der Hauptnote und zwar bei einem längeren Triller in etwas langsamerer Bewegung, und beschleunigen dieselbe nach und nach zur möglichsten Schnelligkeit, bis wir kurz vor dem Uebergange zur nächsten Werthnote den Nachschlag in gleicher Geschwindigkeit des Trillers rund an dieselbe heranziehen. Die Hauptaufgabe eines guten Trillers besteht darin, jede rhythmische Eintheilung möglichst zu vermeiden, weil derselbe dadurch leicht eckig wird.

Ich habe mich schon oft gefragt, warum sich die beiden in Berlin befindlichen Akademien der Tonkunst, von Herrn Professor Kullack und Stern geleitet, so leicht (ich will nicht sagen leichtsinnig) dazu hergeben, ihre Anstalten auf dem Titel mancher Werke verzeichnen zu lassen: als dort eingeführte Lehrbücher. Diese dort eingeführten Bücher, von denen mehrere recht schwache Leistungen repräsentiren, vermehren sich so bedenklich, dass das Renommée der beiden Konservatorien wahrhaftig dadurch nicht gewinnen kann. Ich zweifle sehr, dass Herr Prof. Kullack seine Schüler den Triller, Vorschlag etc. so machen lässt, wie dieselben in dem Wagner'schen Werke vorgeschrieben sind, noch mehr zweifele ich aber, dass eine Stimmführung, wie sie in einem anderen dort eingeführten Elementartheorie-Werke als Musterbeispiel aufgestellt ist, den Beifall der Kunstverständigen erhalten wird. Dieses vierstimmige Musterbeispiel heisst:



Zum Schlusse sei das eigentliche Verdienst des Hrn. Wagner, welches er sich durch ein jahrelanges Sammeln des Materials reichlich erworben hat, dahin formulirt, dass sein Buch ein Nachschlagewerk für alle älteren Verzierungsmanieren ist und dass es diesen Zweck in ganz anerkennenswerther Weise erfüllt. Wollte man bisher ein altes Stück in seiner wirklichen Gestalt reproducirend wiedergeben, so musste man sich die Nachrichten über die alten Verzierungsmanieren erst mühsam zusammensuchen und fand schliesslich doch nicht das, was man suchte; diesem Uebel hat Herr Wagner durch sein Werk in jeder Weise abgeholfen, und jeder Verehrer der alten Musik wird dem Verfasser des Buches seinen ungetheilten Dank darbringen. Rob. Eitner.

Daniel-François-Esprit Auber

feiert am 29. Januar 1869 seinen 87. Geburtstag, und immer noch fliesst ihm der musikalische Quell mit einer Leichtigkeit und Frische, welche lebhaft an den Altvater Haydn erinnern. Die erste Oper Auber's »*Le séjour militaire*« ging am 27. Febr. 1813 über die Bühne, und am 15. Febr. 1868 gelangte seine 44. Oper »*Le Premier jour de bonheur*« zur Aufführung, und die Theater Deutschlands lassen es sich sehr angelegen sein, das neue französische Werk so bald wie möglich in ihr Repertoire aufzunehmen. Prag und München sind vorangegangen, Leipzig und andere Städte werden bald nachfolgen.

Wenn wir Deutschen doch endlich einmal zu der Einsicht gelangen wollten, dass die ausländischen Kunst- und Industrie-Erzeugnisse nicht immer das Beste sind; bis jetzt herrscht aber leider noch das uns aus dem achtzehnten Jahrhundert überkommene Vorurtheil: was aus Frankreich kommt, muss etwas ganz Besonderes sein. Das Verdienst wird Frankreich Niemand schmälern wollen, welches es sich im achtzehnten Jahrhundert auf allen Gebieten um die Entwickelung des geistigen Lebens erworben hat: es erstreckte sich vom niedrigsten Thun und Treiben der Menschen bis hinauf in die höchsten Interessen der Kunst und Wissenschaft; doch ebenso wird Niemand in Abrede stellen können, dass dieser Impuls längst von anderen Völkern aufgenommen und weiter ausgebildet, Frankreich dagegen schon seit Jahrzehnten in die zweite, dritte Linie zurückgedrängt worden ist. Wir wollen und dürfen uns hier nur auf das eine Feld der Oper beschränken. Frankreich gebührt die Ehre, die Oper aus ihrem Zwitterzustande zwischen Drama und Konzertmusik erlöst und sie zu dem herangebildet zu haben, was sie sein soll: ein Drama in Tönen, verbunden mit der Aktion des wirklichen Lebens. Die Oper eine Erfindung der Italiener und in der von ihnen gegebenen Form von allen Völkern in fast knechtischer Nachbildung nachgeahmt, erhielt in Jean Baptist de Lully (1633 in Florenz geboren und in Frankreich erzogen) einen Reformator, durch welchen die Oper, freilich erst nach langen Umwegen und grossen Verzögerungen, endlich auf ihren wahren berichtigten Standpunkt erhoben wurde. Seit Lully's Zeit bildete sich in Frankreich, entgegengesetzt zur italienischen, die französische Oper aus, welche erst als komische Oper hervortrat und sich später zur grossen französischen Oper emporschwang. Der Unterschied zwischen ihr und der italienischen Oper besteht lediglich darin, dass man auf den Text, auf die musikalische Deklamation und auf ein rasches lebendiges Fortschreiten der Handlung einen grösseren Werth legte, kurz dem dramatischen Elemente mehr Rechnung trug. Wie die französische grosse Oper sich nach und nach heranbildete, wie selbst Italiener (Rossini's Tell) und Deutsche (Meyerbeer) mit beitrugen, sie zu dem zu erheben, was sie in ihrer Glanzperiode geleistet hat, ist Allen hinreichend bekannt. Doch wie eine Meereswelle desto tiefer herabsinkt, je höher sie sich erhoben hat, so sehen wir auch die französische grosse Oper seit dem Zeitpunkte, in welchem sich ihr italienische und deutsche Elemente beigemischt und sie auf ihre höchste Stufe erhoben haben, von ihrer Höhe zu einer Nichtigkeit herabsinken, welche uns einen sichern Fingerzeig giebt, dass ihre Lebenskraft erschöpft ist. Halevy war der erste Rückschrittsmann, Gounod hascht schon ängstlich nach deutschen Elementen und ist als Franzose kaum noch erkennbar, und was uns Ambroise Thomas bringen wird müssen wir noch abwarten, die Ungeduld ist nicht allzugross, und das ge-

Digitized by Google

schichtlich nachweisbare An- und Abschwellen jeder musikalischen Periode lässt keinen Zweifel mehr in uns aufkommen, dass sich die französische Oper noch je wieder, auf denselben Principien aufgebaut, zu der vergangenen Höhe emporschwingen wird.

Auber selbst, der grosse französische Opernkomponist, bietet das schlagendste Beispiel mit seiner neuen Oper, wie sich Frankreich seit seinem Maurer und Schlosser und der Stummen von Portici geändert hat. Wer etwa den Einwurf machen sollte: Auber sei ein alter Mann und könne für die Leistungsfähigkeit der Franzosen nicht mehr als Maassstab dienen, der nehme den Klavier-Auszug, von Bote und Bock in Berlin herausgegeben, zur Hand und spiele den ersten Akt oder irgend eine Nummer aus der Oper, und dann definire er aus diesen heiteren, lebenslustigen Tanzrhythmen den alten Mann, er wird sicher ungläubig den Kopf schütteln. Das ist weder französische, noch italienische, noch deutsche Musik, das ist Allerweltsmusik, wie sie auf allen Tanzböden Europas abgespielt wird. Wo ist da der feine Franzose zu erkennen? Die Oper ist auf eine Weise hingeschlaudert, wie etwa Couplets-Musik fabrizirt wird: Melodie! Melodie! je fideler je besser. An der ganzen Oper bewundere ich nur die Jugendfrische Auber's. 233 grosse Oktavseiten im Klavier-Auszuge nur mit Melodien auszufüllen und dazu stets eine Begleitung:

wie diese zu setzen und immer etwas Neues zu bringen, nie langweilig zu werden, so weit man sich überhaupt von einer Tanzmelodie angeregt fühlen kann, und dabei 86 Jahre zu zählen, das sind mir Räthsel, und ich stehe keinen Augenblick an Auber meine ganze Bewunderung und Verwunderung entgegen zu bringen.

Die Statistik bewährt sich überall als bester Beweis aller Behauptungen, ich muss sie auch hier heranziehen, um die Jugendfrische und Tanzlust Auber's zu konstatiren.

Die Oper zerfällt in Ouvertüre und 19 Nummern; die Ouvertüre selbst ist ein Konglomerat von sechs verschiedenen Nummern der Oper, welche ganz lose aneinandergereiht sind und das fabrikmässige Arbeiten des Komponisten so recht charakterisiren. In den hierauf folgenden 19 Nummern zähle ich 38 völlig ausgebildete Melodien mit Vorder- und Nachsatz; unter diesen 38 Melodien verdienen nur zwei das Prädikat anständig (Djelma's Gesang Nr. 9 und der Chor Nr. 15), alle anderen, mit Ausnahme von einigen wenigen, welche sich aber durch Langweiligkeit auszeichnen, sind Tanzmelodien. Auber scheint in einer Hinsicht den modernen Bestrebungen Rechnung getragen zu haben, indem er das schablonenhafte Einführen der Arien, wo man so zu sagen das Räuspern vor dem Beginne derselben zu hören glaubt, zu umgehen gesucht und jede Scene als ein zusammenhängendes Musikstück behandelt hat; da aber der Oper das dramatische Element fast gänzlich fehlt, so erscheint doch jede Scene wie ein aus bunten Lappen zusammengeflickter Rock. Es kommt mir vor, als wenn Auber eine Oper mit »unendlicher Melodie« auf seine Weise schreiben wollte, um der Welt zu zeigen, was die Franzosen unter unendlicher Melodie verstehen. Die Deutschen werden freilich ganz entzückt *bravo*, *bravissimo* dazu rufen, denn um solche Musik zu verstehen braucht man keiner Sammlung, keiner Aufmerksamkeit, selbst das Textbuch ist Nebensache, die 5 Silbergroschen kann man sich, ohne seinem Genusse Abbruch zu thun, ersparen, doch die Kunst selbst kann von so einem Werke nur Notiz nehmen, weil es von einem einstmals in seiner Art genialen Künstler geschaffen worden ist und durch das hohe Alter des Komponisten ein Phänomen in der Kunstgeschichte genannt werden kann.

Recensionen.

(Fortsetzung.)

V.

Kammermusik für mehrere Instrumente.

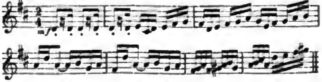
R. Eitner. Zu unserer Freude begegnen wir hier wieder Herrn Friedrich Gernsheim, welchem wir schon in Nr. 38 S. 303 unsere volle Anerkennung zu Theil werden lassen konnten, und durch das neue Werk findet unsere dort ausgesprochene Ansicht, dass wir es hier mit einem hochbegabten Genie, einem Meister ersten Ranges zu thun haben, seine vollkommene Bestätigung. Das Werk ist betitelt:

> Sonate für Pianoforte und Violoncello (respective für Violine übertragen), komponirt von Fr. Gernsheim. Op. 12. Mainz bei B. Schott's Söhnen. 29 und 7 Seiten. 2 Thlr.

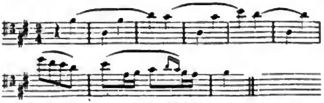
Der Herr Verleger erwirbt sich unseren ganz besonderen Dank, dass er zwei grössere Werke, von denen er sich nach langjähriger Erfahrung wenig Absatz versprechen kann, in so kurzer Zeit durch den Druck veröffentlicht, und wir können wohl annehmen, dass er sich ganz allein durch die Vortrefflichkeit der Kompositionen dazu bewogen gefühlt hat.

Die Sonate besteht aus drei Sätzen, einem *Andante con moto* (D-moll) — in der zweimal zweitheiligen Form —, einem *Allegretto* (F-dur) — an Stelle eines Menuetts mit seinem Trio in der von Beethoven erweiterten Gestalt — und einem *Allegro con brio* (D-dur) in der Form eines ersten Sonatensatzes. Das erste Thema trägt einen düsteren klagenden Charakter, doch schon nach 28 Takten bricht das zweite Thema in leidenschaftlichen kurzen Rhythmen herein und verdrängt die Klage, welcher auch bei der Wiederkehr des ersten Themas nur wenige Takte gegönnt sind; erst gegen das Ende des sehr knapp gehaltenen Satzes versinkt es in die erst angedeutete Stimmung, erhebt sich aber gleich wieder, doch besänftigt und versöhnt und schliesst in D-dur. Der zweite Satz schwingt sich schon in seinen ersten Takten zu einer gehobenen Stimmung empor, das düstere Grübeln und Grollen ist abgeschüttelt und freudig, sich der eigenen Kraft bewusst, dringt er zum Lichte empor, und das *Vivo e giocoso* (an Stelle des Trios) schwelgt in heiterer seliger Lust. Der dritte Satz greift ernst in die Arbeit hinein. Ein kräftiges, lebendiges Fugenthema eröffnet ihm und die zwei anderen Stimmen nehmen bald Theil an der Arbeit; ein melodiöser Kontrapunkt giebt Abwechselung. Das zweite Thema wirkt durch seine Homophonie gegen die vorhergehende Kontrapunktik sehr wohlthätig, bis bald darauf das Hauptthema als Schlussgedanke zum ersten Theile benutzt wird. Die Durchführung im zweiten Theile nimmt die beiden ersten kontrapunktischen Thematas wieder auf und entwickelt ein lebendiges, interessantes Bild. Sehr geschickt wird der Anfang des Satzes bei der Wiederholung eingeleitet und mit einem Achtelbasse begleitet, welcher dem Thema eine ganz neue Lebendigkeit giebt. Das Hauptthema und der Kontrapunkt sind so schön, dass wir sie beide in Noten wiedergeben:

Allegro con brio.



Digitized by Google



Werfen wir auf das Werk als Ganzes noch einen Blick, so finden wir Alles darin enthalten, was ein Werk zum Meisterwerke emporhebt: Eine reiche, hinreissende Erfindung, Formenvollendung, Natürlichkeit im Ausdrucke und die ächte wohlabgewogene künstlerische Verwerthung des geistigen Materials. Alles was ich in dem früheren Artikel über den Komponisten gesagt habe, kann ich hier in noch klarerer Ueberzeugung wiederholen.

Die mir weiter in diesem Felde vorliegenden Werke haben gegen diese Arbeit einen schweren Stand, und es bedarf meiner ganzen Resignation, um ihnen gerecht zu werden, denn es wäre ein unbilliges Verlangen, dass die Genies wie das Gras wachsen sollen; wir bedürfen auch der Künstler, welche das vorhandene Material nach allen Seiten hin ausbreiten und das Publikum für meisterhafte Leistungen vorbereiten. Welches langen Weges hat es bedurft, ehe das Publikum so weit herangebildet war, dass es einen Beethoven verstehen lernte. Wir nehmen daher auch solche Leistungen dankbar an, welche wohl nach dem höchsten Ziele zu streben suchen, auf der Mitte des Weges aber erschlaffen und zum gewöhnlichen Menschen herabsinken.

Trio pour Pianoforte, Violon et Violoncelle composé par C. Barnekow. Op. 1. Copenhague chez C. C. Lose. Partitur und Stimmen 3⅓ Thlr.

Dem Komponisten, welcher hier mit seinem ersten Werke vor die Oeffentlichkeit tritt, ist ein gewandter, formell richtiger Stil nicht abzusprechen, es klingt Alles recht glatt und fliessend, doch vermissen wir zu sehr die ursprüngliche Erfindungskraft; kein einziges seiner Themen erhebt sich nur irgendwie aus dem allergewöhnlichsten Musikmachen. Es fehlt nicht an Kontrapunktik, nicht an modulatorischen Effekten, und doch lässt es den Zuhörer kalt, weil keine seiner Melodien uns aus der Alltäglichkeit herausversetzen können.

Andante religioso für Horn (in F) und Orgel (Pedelharmonium) oder Klavier komponirt von Ed. A. Tod. Op. 10. Stuttgart, Ebner. Partitur und Stimmen 20 Sgr.

Das *Andante* ist weit ansprechender als die Lieder des Komponisten, welche wir in Nr. 41 besprochen haben; die religiöse Stimmung ist recht gut getroffen, und wenn es auch stellenweis etwas musikalisch langweilig wird, so kann das vielleicht für fromme Seelen ein Grund mehr sein, sich in das Gebet noch inniger zu vertiefen und die Klänge des *Andantes* für ein imitirtes ewiges Allelnja-Singen zu halten.

Die noch vorliegenden Melodien für Violine mit Klavierbegleitung und Violoncello mit Klavierbegleitung von Joseph Huber würden wir nicht erst erwähnen, weil der Komponist auf dem besten Wege ist Tanzbodenmusik zu schreiben, Beweis: Nr. 1 der Melodien für Violoncello, Seite 2:

wenn wir nicht hierbei Gelegenheit nehmen könnten, einem schon lange verhaltenen Stossseufzer endlich Luft zu machen, und zwar betrifft er die wahrhaft babylonische Sprachverwirrung unserer Komponisten. Auf dem kleinen Raum von oft nur fünf bis sechs Seiten werden wir in vier verschiedenen Sprachen herumgetummelt, dass es ordentlich eine Freude ist, die Komponistenwelt, noch wie vor Alters, als bewunderte Sprachkenner zu bewundern. Wir stellen als Beispiel so eine Musterkarte auf:

Oeuvres de Piano par Gottlieb (?) *N. N.* Opus (?) .....
Leipzig (?) *chez N. N. Prix* 10 Ngr. (?)

Schlagen wir das Buch auf, so geht die Verwirrung weiter: *Allegretto grazioso, p,* stärker werden, *f, Ped.,* Verschiebung, *m. g. (main gauche), a tempo etc.*

Wir Musiker sind so glücklich eine Sprache zu reden und zu schreiben, welche von der ganzen Welt verstanden wird, wo überhaupt europäische Kultur hingelangt ist; die Zeitmaassbezeichnungen und Vortragszeichen sind in ihrer italienischen Ausdrucksweise so eng mit den musikalischen Begriffen verwachsen, dass sich Worte, wie *Allegretto*, *Andante* gar nicht so prägnant in der deutschen Sprache wiedergeben lassen, und wenn es möglich wäre, würden sie immer nur von denen verstanden, welche derselben vollkommen mächtig sind, während die italienischen Bezeichnungen so gut am Kap der guten Hoffnung wie in Archangel verstanden werden. Noch komischer ist es aber, Wörter wie *piano*, stärker werden und *forte* hintereinander zu gebrauchen. — Was soll wohl ein Ausländer zu so einem Kauderwelsch sagen? — Wir schlagen daher allen Ernstes vor, und ersuchen besonders die deutschen Musikverlagshandlungen ein wachsames Auge darauf zu haben, damit diesem Unfuge recht bald ein Ende gemacht wird:

Die Titel druckt ein jedes Volk in seiner Sprache. Wer hat schon ein französisches, italienisches oder englisches Notenbuch mit einem deutschen Titel gesehen? Die Ausdrücke Sonate, Symphonie, Quartett etc. sind doch gewiss überall verständlich, und die Bezeichnung des Instrumentes wohl auch. Ferner, alle Vortragszeichen, Zeitmaassangaben u. s. w. werden nach herkömmlichem Gebrauche italienisch geschrieben, weil sie in dieser Ausdrucksweise der Amerikaner wie der Europäer versteht. Und hiermit sei auch der Deutschthümler Herr Huber abgethan, welcher: Mässig schnell, einschmeichelnd, gegen den Schluss nach und nach beschleunigen, *piano*, nach und nach stärker werden, *ff*, 2da, 2 Saite etc. schreibt.

(Fortsetzung folgt.)

Berichte.

Erlangen. In hiesiger Stadt besteht seit längerer Zeit unter der Leitung des Prof. Herzog ein akademischer Gesang- und Musikverein zur Pflege klassischer Musik, welcher während jeden Semesters ein paar öffentliche Produktionen zum Besten giebt. Auch in dem letztvergangenen Sommersemester kamen durch den regen Eifer der Mitglieder wieder einige solcher Produktionen zu Stande. In der Aula wurden die Chöre nebst Arien und Recitativen aus Orpheus von Gluck, Chöre und Motetten von Bach, Händel, Haydn, Mendelssohn etc. gesungen. Auch die Werke älterer Meister, sowie das ältere Volkslied fanden genügende Vertretung. Ein mit dem Vereine in Verbindung stehendes Streichquartett, aus Studirenden bestehend, brachte einige Quartette von Haydn, Mozart und Beethoven zu Gehör. Es versteht sich von selbst, dass junge Leute, welche die Musik nur nebenbei zu ihrer Erholung und Erfrischung treiben, nicht immer Vollkommenes zu leisten im Stande sind, aber es liegt in der ursprünglichen Empfindungsweise, in dem muntern frischen Wesen und in der Liebe zur Sache, die ganz von den äusserlichen, mitunter widerwärtigen Dingen des modernen Virtuosenthums absieht, so viel Anziehendes, dass jeder vernünftig Urtheilende gewiss immer seine Freude an solchen Produktionen haben wird. — In einem Kirchenkonzert, das den Schluss der Uebungen bildete, wurden Choräle von S. Bach, Motetten von M. Bach, Vittorie, Gallus, Arien und geistliche Lieder von Händel, Frank etc. gesungen. Zum Eingang und Schluss spielte Prof. Herzog einige grössere Fugen und Choralvorspiele von S. Bach auf der sehr wirkungsvollen Orgel aus der Werkstatt des rühmlichst bekannten Walker in Ludwigsburg.

Digitized by Google

ANZEIGER.

[184] Bei **Wilhelm Engelmann** in **Leipzig** ist soeben erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

Händel und Shakespeare.

Zur Aesthetik der Tonkunst.

Von

G. G. Gervinus.

gr. 8. 1868. brosch. Preis: 2 Thlr. 15 Ngr.

Inhalt:

I. Zur Aesthetik der Tonkunst. Aus der Geschichte.
Einleitung. Die Ursprünge des Gesanges. Die Tonkunst der Griechen. Der polyphone Gesang des Mittelalters. Das Volkslied. Die dramatischen Musikgattungen. Die Instrumentalbegleitung. Die reine Instrumentalmusik.

II. Zur Aesthetik der Tonkunst. Aus der Natur der menschlichen Seele.
Rückblick auf die musikalische Aesthetik früherer Zeiten. Musik und Melo[illegible]. Die Tonkunst die Sprache der Gefühle.

III. Händel und Shakespeare. Eine Parallele.

---

[185] Im Verlage von ***Julius Hainauer*** in ***Breslau*** erschien soeben mit Eigenthumsrecht für alle Länder und ist durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Symphonie in D dur

von **E. LASSEN.**

Partitur	6 Thlr.
Orchesterstimmen	7 Thlr.
Klavierauszug zu 4 Händen	2 Thlr. 10 Sgr.

---

[186] Bei den Unterzeichneten ist soeben erschienen:

3 Klavierstücke
(Scherzo, Romanze, Alla Zingara)

komponirt von

FRIEDRICH HEGAR.

Op. 1. Komplet Preis: 1 Thlr. 3 Ngr.
Einzeln: Nr. 1 — - 17½ -
- 2 — - 10 -
- 3 — - 12½ -

Zürich, Oktober 1868. **Gebrüder Hug.**

---

[187] Im Verlage von **Robert Seitz** in **Leipzig** erscheinen demnächst:

Hiller, Ferdinand, Op. 135. **Grosses Duett** für 2 Pianoforte. Pr. 2 Thlr. 10 Ngr.

Reinecke, Carl, Op. 100. **Zehn Gesänge** für 3 weibliche Stimmen mit Begleitung des Pianoforte. In canonischer Weise componirt. (Die Gesänge können sowohl von Solostimmen wie auch vom Chor ausgeführt werden.) 2 Hefte. Partitur u. Stimmen à 1 Thlr. 20 Ngr. Stimmen einzeln à 5 Ngr.

---

[188] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Franz Schubert
Grosse Messe (in Es)

für Chor und Orchester.

Partitur 7⅔ Thlr., Clavier-Auszug 3 Thlr., Orchesterstimmen 6⅔ Thlr., Chorstimmen 2 Thlr.

---

[189] Neuer Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Die hohe Schule des Violinspiels.

Werke berühmter Meister des 17. und 18. Jahrhunderts, für Violine und Pianoforte bearbeitet von

Ferdinand David.

No. 1.	**Biber,** Sonate. C moll	1	Thlr.	5	Ngr.
» 2.	**Corelli,** Folies d'Espagne. D moll	1	»	5	»
» 3.	**Porpora,** Sonate. G dur	—	»	25	»
» 4.	**Vivaldi,** Sonate. A dur	—	»	22½	»
» 5.	**Leclair,** Sonate. (Le Tombeau)	1	»	—	»
» 6.	—— Sonate. G dur	1	»	10	»
» 7.	**Nardini,** Sonate. D dur	1	»	7½	»
» 8.	**Veracini,** Sonate. E moll	1	»	10	»
» 9.	**J. S. Bach,** Sonate. E moll	1	»	—	»
» 10.	—— Sonate. C moll	1	»	7½	»
» 11.	**Händel,** Sonate. A dur	—	»	25	»
» 12.	**Tartini,** Sonate. D dur	1	»	—	»
» 13.	**Vitali,** Ciaconna. G moll	1	»	5	»
» 14.	**Locatelli,** Sonate. G moll	—	»	25	»
» 15.	**Geminiani,** Sonate. C moll	1	»	7½	»
» 16.	Sonate. A moll } ohne Autornamen	1	»	—	»
» 17.	Sonate. Es dur } ohne Autornamen	1	»	—	»
» 18.	Sonate. C moll } ohne Autornamen	—	»	27½	»
» 19.	**Fr. Benda, Mestrino, Stamitz, Locatelli,** Capricen. B dur, C dur, C moll, C dur, D dur	1	»	22½	»
» 20.	**W. A. Mozart,** Andante, Menuett u. Rondo	1	»	15	»

Eine Sammlung von hohem Werthe, welche nicht genug empfohlen werden kann. Kein Geiger von Belang, oder der es werden will, wird auf das Studium dieser Werke verzichten wollen oder können, und der Wichtigkeit für das Studium steht ihr Werth für öffentlichen und Salon-Vortrag gleich, wofür sie durch den anerkanntesten Meister in diesem Fache bearbeitet sind.

---

[190] Verlag von ***F. E. C. Leuckart*** in Breslau.

Franz Schubert's Werke für Kammermusik

für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet.

Serie I. Violin-Quartette, Violin-Quintett und Octett.

Bisher erschienen:

Quartett in A-moll. Op. 29 . . . 1 Thlr.
Grosses Quartett in D-moll. Op. posth. . . . 1½ -
Grosses Quintett in C-dur. Op. 163 . . . 1½ -

(Demnächst erscheinen: **Grosses Quartett in G-dur.** Op. 161 und **Octett in F-dur.** Op. 166.)

Allegro und Andante aus der unvollendeten Symphonie in H-moll von Franz Schubert,

für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet von *Th. Herbert* und *C. Hübschmann.*

Preis: 25 Sgr.

Nr. 1. Allegro moderato. 15 Sgr. Nr. 2. Allegro con moto. 12½ Sgr.

---

[191] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Drei Stücke
aus der Matthäus-Passion

von

Joh. Seb. Bach.

Für die Orgel übertragen

von

Rob. Schaab.

Nr. 1. Arie und Chor . . . 12½ Ngr.
- 2. Choral . . . 17½ -
- 3. Schlusschor . . . 12½ -

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 28. Oktober 1868. **Nr. 44.** III. Jahrgang.

Inhalt: Der Herausgeber an die Leser und Mitarbeiter über die Aenderung der Redaktion dieser Zeitung. — Das eilfte Kapitel der Ars cantus mensurabilis des Franco von Köln, namentlich in Bezug auf die Eintheilung der Intervalle in Konsonanzen und Dissonanzen (Schluss). — Recensionen (Felix Mendelssohn-Bartholdy's Reformations-Symphonie). — Der Orgeldreher als Sprachlehrer und Kulturträger. — Musiksinn der Neuseeländer. — Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Der Herausgeber an die Leser und Mitarbeiter

über

die Aenderung der Redaktion dieser Zeitung.

Die Uebernahme der Redaktion meinerseits ist lediglich eine Folge unvorhergesehener und unglücklicher Zufälle. Seit es gewiss war, dass die Leitung dieses Blattes auf Herrn von Dommer übergehen würde, glaubte ich mich von einer derartigen Thätigkeit, die sich mir zu verschiedenen Malen theils lockend, theils drohend genaht hatte, für immer befreit. Lockend trat die Aufforderung dazu an mich heran vor etwa zehn Jahren in dem ehrenvollen Antrage der Herren Breitkopf und Härtel, diese selbe Zeitung als Publikation ihres Hauses zu redigiren, und ich muss es noch jetzt beklagen, dass meine Umstände mir damals nicht gestatteten, darauf einzugehen. Drohend aber erschien mir die Nöthigung dazu, als vor nunmehr einem Jahre Hamburger Freunde des Herrn von Dommer bestrebt waren, die mit so grossem Erfolge an dortigen Zuständen geübte musikalische Kritik desselben für weitere Kreise nutzbar zu machen und zu dem Zwecke eine neue musikalische Zeitung in's Leben zu rufen: denn ich fürchtete mich vor der Last, und noch mehr vor der Verantwortlichkeit, die mir daraus erwachsen möchte. Beides soll man nicht scheuen, wenn es nöthig ist. Aber war dies hier der Fall? Ich habe im Ganzen eine vortheilhafte Meinung von den Hamburger musikalischen Zuständen; aber man tritt ihnen nicht zu nahe, wenn man sie für unzulänglich erklärt, einer Musikzeitung hinreichenden Stoff zu bieten. Was wäre nun die Folge der neuen Zeitung gewesen? sie hätte sich mit ihrer Leipziger Kollegin, dieser Allgemeinen Musikalischen Zeitung, so nahe berührt, dass unter beiden eine Fehde ausgebrochen wäre um das Territorium, um Leser und Mitarbeiter, eine Fehde künstlich versteckt (wie es zu geschehen pflegt) unter hervorgesuchten Differenzen, verschiedenen Ansichten, Neigungen und Richtungen, die einzuleiten von dieser Zeitung schon ein recht erbaulicher Anfang gemacht war — und Beider Schwächung, vielleicht Beider Untergang wäre das Ende davon gewesen. In ruhiger Erwägung dieser Verhältnisse kam eine Ausgleichung zu Stande, und wenn ich recht unterrichtet bin, so gewannen alle Betheiligten dabei die Ueberzeugung, nur durch Verhütung der Spaltung für das gemeinsame Beste sorgen zu können. Unser Freund Herr von Dommer rüstete sich nun zum Abschiede, um in seinen neuen Wirkungskreis einzutreten: als plötzlich ein altes rheumatisches Uebel mit erneuerter Heftigkeit hervorbrach und alles wieder in Frage stellte. An die Uebernahme einer mehr als nominellen Redaktion von seiner Seite war daher nicht zu denken, auch dann nicht, als die Nöthigung dazu unabweislich geworden war; es galt also, den Ausnahmezustand aufhören zu lassen und um jeden Preis zu einem Definitivum zu gelangen, da auch eine in bester Absicht geführte Vertretung (wie es hier der Fall war) eine wirkliche geordnete Redaktion nie zu ersetzen vermag. Hier aber fand sich niemand, der in die Lücke eintreten mochte: und dies war der Augenblick, wo ich mich zu erinnern hatte, dass zum Theil durch die von mir geltend gemachten Gründe das erwähnte Abkommen getroffen war, und ich glaubte mich daher verpflichtet, die unvorhergesehenen Folgen eines nicht ohne mein Zuthun herbeigeführten Zustandes nun auch zu meinem Theile tragen zu müssen. So erbot ich mich die Zeitung zu übernehmen, und auf diese Weise ist sie in meine Hand gekommen, unerwartet, ungesucht, fast unüberlegt. Möge es gut gehen! Ich lege die Hand an den Pflug, damit die Arbeit im Zuge bleibt und die Rosse nicht auslenken.

Chr.

Adresse für Beiträge und Mittheilungen: Bergedorf bei Hamburg. Für Recensionsexemplare: Rob. Seitz, Leipzig.

Digitized by Google

Das eilfte Kapitel der Ars cantus mensurabilis des Franco von Köln, namentlich in Bezug auf die Eintheilung der Intervalle in Konsonanzen und Dissonanzen.

(Von H. Bellermann.)

(Schluss.)

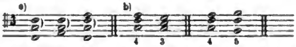
Betrachten wir die Franconische Intervallenlehre und vergleichen sie mit der des Alterthums, so können wir den entschiedenen Fortschritt nicht verkennen, obgleich wir sagen müssen, Franco befindet sich auf einem Uebergangsstadium, was sich besonders dadurch kennzeichnet, dass er es nicht wagt, seine Eintheilung theoretisch und akustisch zu begründen, sondern dass er allein nach dem Gehöre (*secundum auditum*) verfährt. Und dies ist ganz erklärlich; denn einer jeden theoretischen Feststellung muss eine Praxis vorausgegangen sein: so hatten die Alten längst die diatonische Tonleiter in Gebrauch, ehe sie Pythagoras durch die Verhältnisse der Quarte (3 : 4) und der Quinte (2 : 3) zu berechnen versuchte. Ebenso sehen wir, dass man im fünfzehnten und sechszehnten Jahrhundert die Wirkung der harten und weichen Dreiklangsharmonien kannte und dieselben schon lange in durchaus korrekter Weise in der mehrstimmigen Komposition anwandte, ehe durch Zarlin's Aufstellung des sogenannten reinen diatonischen Systems (an Stelle des alten pythagorischen) die wahren Zahlenverhältnisse ihrer Töne bekannt wurden. Franco bildet hier also den Uebergang: er nimmt die Terzen, obgleich sie sich nach der alten zu seiner Zeit allgemein anerkannten Berechnung der Intervalle wie 64 : 81 und wie 27 : 32 verhalten, schon als Konsonanzen an, und zwar allein nach seinem Gehöre urtheilend, — dagegen stellt er die Umkehrung dieser Intervalle, die Sexten, noch zu den Dissonanzen, allerdings zu einer Gattung derselben, welche den Konsonanzen sehr nahe verwandt ist, zu den unvollkommenen Dissonanzen. In diesem Unterschiede aber, den er zwischen Terzen und Sexten macht, zeigt sich noch das Unklare und Unkonsequente seiner Lehre. Denn die Grenze zwischen den Konsonanzen und Dissonanzen ist weder in der alten noch in der modernen Musik jemals willkürlich verschiebbar gewesen, sondern sie steht durchaus fest, und ist darauf begründet, welche von den Intervallen man als die von der Natur gleichsam selbst gegebenen, ursprünglichen, ansieht, durch deren Kombination dann erst die ganze Tonleiter (die zusammenhängende Reihenfolge der Töne) entstanden ist. Hier gehen eben die Ansichten der Alten und der Modernen auseinander. Die Alten hatten nur einstimmige Musik, sie kennen noch nicht das Bedürfniss nach einer durch die Dreiklangsharmonie begründeten symphonischen Behandlung ihrer Melodien. Daher konstruirten sie ihre Tonleiter allein durch Oktave, Quinte und Quarte, indem sie durch diese Intervalle von *h* nach *e*, nach *a*, nach *d*, nach *g*, nach *c* und schliesslich nach *f* gingen; sie erhalten folgende Zahlenreihe:

c — *d* — *e* ⁀ *f* — *g* — *a* — *h* ⁀ *c*
384 : 432 : 486 : 512 : 576 : 648 : 729 : 768.

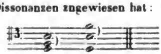
Alle in dieser Tonleiter vorkommenden Intervalle waren ihnen somit (natürlich mit Ausnahme der zuvor genannten Quarten und Quinten) erst mittelbar entstandene Intervalle und folglich Dissonanzen. — Ganz in derselben Weise verfahren wir in der modernen Musik, nur mit dem Unterschiede, dass wir nicht durch Abmessen von Quinten und Quarten die diatonische Leiter finden, sondern durch eine Kombination von harten Dreiklängen (4 : 5 : 6), welche wir auf einem (als Grundton aufzustellenden) Tone, seiner Oberquinte und seiner Unterquinte errichten: *F* — *a* — *C* — *e* — *G* — *h* — *d*. Wir erhalten hierdurch folgende Zahlenreihe:

c — *d* — *e* ⁀ *f* — *g* — *a* — *h* ⁀ *c*.
24 : 27 : 30 : 32 : 36 : 40 : 45 : 48.

Für uns Moderne sind daher alle im Dreiklange enthaltenen Intervalle mit ihren Umkehrungen Konsonanzen, nämlich folgende: Quinte, Quarte, grosse Terz, kleine Terz, grosse Sexte, kleine Sexte. Dissonanzen dagegen die übrigen, diese sind die grosse und die kleine Sekunde, die grosse und die kleine Septime, der *tritonus* und die Umkehrung des letztern, die falsche Quinte. Dass in der modernen (im 14., 15. und 16. Jahrhundert herausgebildeten) Praxis die Quarte eine eigenthümliche, häufig den Dissonanzen ähnliche, Behandlung verlangt, kann hier nicht in Betracht kommen.*) Hierdurch wird sie nimmermehr zu einer wirklichen Dissonanz, denn in allen Zusammenklängen, wo sie zwischen zwei Mittel- oder Oberstimmen erscheint, verschmelzen ihre beiden Töne so ineinander, dass sie auf unser Ohr stets den Eindruck einer vollkommenen Konsonanz macht (*a*), und nur wenn sie zum Basstone auftritt, verlangt das Ohr eine in die Terz (resp. Quinte) (*b*) gehende Auflösung und vorherige Vorbereitung:



Ebensowenig kann man das entschiedene Dissoniren der falschen Quinte und des *tritonus* leugnen, obgleich hier das Umgekehrte stattfindet, und ihnen die Praxis schon im 15. und 16. Jahrhundert eine freiere Behandlung als den anderen Dissonanzen zugewiesen hat:



Hier gehen eben Praxis und theoretische Eintheilung auseinander, und die Gründe für dergleichen Ausnahmen und Abweichungen sind überaus schwierig festzustellen. Dass die mittelalterlichen Musiker aber auch hierin nichts Will-

*) Der Erste, welcher auf die eigenthümliche den Dissonanzen ähnliche Wirkung der Quarte aufmerksam macht, ist Joannes de Muris (*speculum musicae* VII, 6). *Videtur, quod diatessaron sub diapente*

non sit consonantia, quia diapente est prior consonantia quam diatessaron, sicut proportio sesquialtera; ergo diatessaron ante diapente non est consonantia, sed post.

Digitized by Google

kürliches, sondern ein in der Natur der Töne sicher tief begründetes Gesetz (wenn auch nur instinktiv) aufgestellt haben, wird Jeder, der gesunde Ohren hat, anerkennen. Diese Andeutungen mögen zur Beurtheilung der Franconischen Intervallen-Lehre genügen. Wir wollen nun weiter gehen und sehen, wie Franco von Köln seine zwei- und mehrstimmigen Sätze gestaltete. Zu diesem Zwecke theile ich jetzt den Text des 11. Kapitels weiter mit, indess nur nach der Mailändischen Handschrift, da die Abweichungen in den anderen unwesentlich sind. Zunächst macht Franco noch folgenden Zusatz zu seiner Intervallenlehre:

»Und man merke sich, dass die Dissonanzen wie die Konsonanzen (durch Hinzufügung der Oktave) ins Unendliche genommen werden können, wie die Quinte mit der Oktave, die Quarte mit der Oktave u. s. w. (Folgt ein Notenbeispiel.) und so in der doppelten und dreifachen Oktave, wenn es für die Stimmen ausführbar wäre. Ferner ist noch zu wissen, dass jede unvollkommene Dissonanz unmittelbar vor einer Konsonanz sehr wohl klingt.« — Hiermit endet der erste Theil des 11. Kapitels und Franco kommt nun in dem folgenden auf die mehrstimmige Komposition (den *Discantus* = Kontrapunkt) selbst zu sprechen. Schon die letzte Bemerkung, dass eine unvollkommene Dissonanz unmittelbar vor einer Konsonanz schön klingt, gehört eigentlich in diesen zweiten Theil.

Beim *Discantus* fasst Franco nun zunächst den Text ins Auge, indem er sagt, dass die verschiedenen Stimmen einer mehrstimmigen Komposition entweder denselben oder verschiedene Texte, ja, einzelne Stimmen bisweilen auch ohne Text, singen könnten. Die folgende Stelle hat früher viele Zweifel verursacht, und besonders dadurch, dass Gerbert in seiner Ausgabe bekanntlich statt *littera* »*lyra*« geschrieben hat, weil er die in der Mailändischen Handschrift stehende Abbreviatur ltra falsch gelesen hat. Nachdem aber jetzt E. de Coussemaker in seiner *l'art harmonique aux XIIe et XIIIe siècles* (Paris 1865) zahlreiche Kompositionen aus der Franconischen Zeit (auch einige von Franco selbst) veröffentlicht hat, in welchen die Stimmen sogar meistens verschiedene Texte singen, einzelne auch ohne Text (oder in unsinniger Weise ein einzelnes Wort unzählige Male wiederholend) erscheinen, und da ferner die Oxforder und Pariser Handschrift das deutlich ausgeschriebene Wort »*littera*« (litt'a) bringen, so sind die Zweifel gehoben, und wir haben es hier in der That zum Theil mit Kompositions-Arten zu thun, in welchen gleichzeitig verschiedene Texte auftreten. Dies zum Verständnisse der folgenden Stelle.

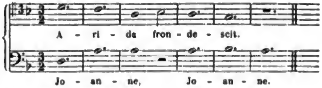
»Der *Discantus* wird entweder mit oder ohne Text gemacht. Wenn mit Text, so kann dies auf doppelte Weise geschehen, nämlich mit demselben oder mit verschiedenen Texten. Mit demselben Texte wird der Diskant in den Kantilenen, Rondellen und im Kirchengesange gemacht. Mit verschiedenen Texten wird der Diskant wie in den Motetten gemacht, welche dreistimmig sind oder einen Tenor haben, welcher Tenor einem gewissen Texte gleichkommt. Mit und ohne Text wird der Diskant in den Kondukten und demjenigen Kirchengesange gemacht, welchen man eigentlich *Organum* nennt. Und man merke sich, dass in allen diesen auf dieselbe Art zu verfahren ist, ausgenommen in den Kondukten, weil in allen anderen zuerst irgend ein schon früher verfertigter Gesang genommen wird, welcher Tenor heisst, und zwar deshalb, weil er den *Discantus* hält und aus sich selbst seinen Ursprung hat. In den Kondukten aber ist es nicht so, sondern hier werden *Cantus* und *Discantus* von demselben [Komponisten] verfertigt. Daher wird der *Discantus* zweifach benannt: erstens heisst er *Discantus*, als ein Gesang verschiedener [Stimmen], zweitens aber, weil er vom *Cantus* genommen ist.« Der letzte Satz ist nicht recht klar, weshalb ich den lateinischen Text hersetze: »*Unde discantus dupliciter dicitur: primo dicitur discantus, quia diversorum cantus, secundo discantus dicitur, quia de cantu sumtus.*«

Auf die verschiedenen hier namentlich aufgezählten Kompositions-Arten, Kantilenen, Rondellen u. s. w. kann ich nicht näher eingehen. Wichtig ist es jedoch darauf aufmerksam zu machen, dass aus der obigen Stelle unzweifelhaft hervorgeht, dass die ältesten Mensuralisten in ihren Kompositionen kontrapunktisch verfahren sind, d. h. dass sie einer bereits vorhandenen Melodie (einem Tenor = *Cantus firmus*) eine Gegenmelodie (*Discantus* = *Contrapunctus*) gegenüber stellten, und dies auch in den Kondukten, nur dass man hier nicht eine bereits bekannte Melodie nahm, sondern dass es hier die Aufgabe des Komponisten war, selbst seinen Tenor zu erfinden.

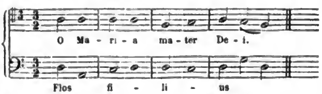
»Die Art aber, solche Diskante zu verfertigen, ist folgende: entweder fängt der *Discantus* [mit dem Tenor] im Einklange an, wie hier:

oder mit der Oktave, wie hier:

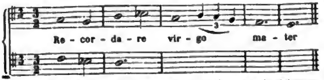
Das Notenbeispiel ist aus der Pariser Handschrift, das der Mailänder ist korrumpirt.



oder mit der Quinte, wie hier:

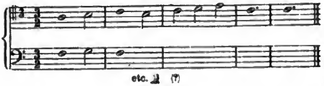


oder mit der Quarte, wie hier:



(Das Notenbeispiel ist korrumpirt, so dass sich die Stimmen nicht weiter zusammen bringen lassen.)

oder mit der grossen Terz, wie hier:



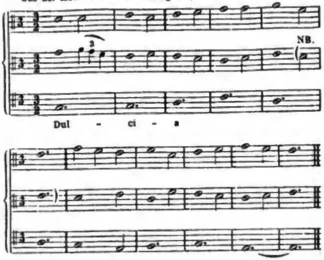
oder mit der kleinen Terz, wie hier:

Und nun muss man mit Konsonanzen fortfahren, zuweilen aber auch an passenden (?) Stellen Dissonanzen beimischen, so dass, wenn der Tenor steigt, der Diskant abwärts geht und umgekehrt. Und man muss wissen, dass der Schönheit des Gesanges wegen der Tenor und der *Discantus* auch bisweilen zugleich auf- und abwärts steigen können, wie hier:

Ebenso muss man wissen, dass man stets zu Anfang der *Perfectio* [d. h. auf die gute Taktzeit] eine Konsonanz setzen muss, sei sie lang, kurz oder halbkurz [d. h. in Bezug auf die drei Notengattungen *longa*, *brevis* und *semibrevis*]. Ferner ist zu wissen, dass man bei den Kondukten anders verfahren muss, weil der, welcher einen Konduktus komponiren will, zuerst einen Gesang erfinden muss, noch schöner als er es kann (*quia, qui vult facere conductum, primo cantum invenire debet pulchriorem, quam potest*) und hierauf muss er denselben so benutzen, als wenn er über einen Tenor einen *Discantus* macht, wie oben gesagt ist.

Wer aber einen dreistimmigen Satz ausarbeiten will, muss auf den Tenor und auf den Diskant Rücksicht nehmen, so dass, wenn er mit dem Tenor dissonirt, er mit dem Diskant nicht dissonirt und umgekehrt, und dass er in Konsonanzen fortschreitet bald aufsteigend mit dem Tenor, bald absteigend mit dem Diskant, so dass er nicht immer nur mit einer der beiden Stimmen zusammengeht, wie das Beispiel zeigt:

Das Notenbeispiel ist der Pariser Handschrift entnommen, da das der Mailänder unvollständig ist.)



Dieses dreistimmige Sätzchen hat bereits Coussemaker in seiner *histoire de l'harmonie au moyen âge* in moderne Notation übertragen mitgetheilt. Er füllt dort die durch *NB.* bezeichnete Lücke der Mittelstimme dadurch aus, dass er Takt 5 und 6 den Ton *e* aushalten lässt. Hierüber, wie über den von Coussemaker abweichenden Schluss des Sätzchens werde ich in meiner hoffentlich in nächster Zeit erscheinenden Ausgabe des Franco ausführlicher sprechen.

»Wer aber einen vier- oder fünfstimmigen Satz machen will, der muss die früher gemachten Gesänge (d. h. die zuerst gesetzten Stimmen) berücksichtigen, so dass er, wenn er mit der einen Stimme dissonirt, mit der anderen consonirt. Auch muss er nicht immer mit einer von ihnen auf- oder abwärtssteigen, sondern bald mit dem Tenor, bald mit dem Diskant u. s. w. Und es ist zu merken, dass sowohl in der zweiten als in der dritten Stimme u. s. w. Rücksicht zu nehmen ist auf den gleichen Werth der langen, kurzen und halbkurzen Noten in den Takten, so dass ebensoviel gute Taktheile im Tenor, wie in der zweiten und dritten Stimme u. s. w. sind, oder umgekehrt ebensoviel Pausen als Noten, bis zur letzten Note hin, wo dann eine solche Messung nicht mehr angewendet wird, sondern dort ist vielmehr ein Orgelpunkt. Und dies mag für jetzt über den Diskant genügen.« — Das Letzte ist so zu verstehen, dass die Stimme, welche zuerst ihren Schlusston erreicht hat, so lange denselben aushält, bis sich auch die anderen zur Ruhe begeben haben; hierdurch schliessen dann alle Stimmen gleichzeitig ab und es findet zum Schlusse die grösste Fülle von Harmonie statt. Dieses Gesetz gilt bekanntlich noch in den Kompositionen des sechszehnten Jahrhunderts.

Digitized by Google

Recensionen.

Felix Mendelssohn-Bartholdy, Reformations-Symphonie, No. 5. Op. 107. No. 36 der nachgelassenen Werke, neue Folge. Bonn, Simrock. Partitur 18 Fr. Orchesterstimmen 20 Fr. Piano zu 2 Händen 6 Fr. Piano zu 4 Händen 11 Fr. 50 Cent.

H. D. Länger als billig haben wir mit der Besprechung dieses Werkes gezögert, welches unter den in neuer Folge erscheinenden Nachlasswerken Mendelssohns sicherlich das bedeutendste ist und jedenfalls unter dem, was man aus dem bezeichneten Nachlasse noch hoffen durfte, die Erwartung am meisten rege machen durfte. Unser Bericht über das Werk wird aber doch noch nicht zu spät kommen, da unseres Wissens dasselbe seit seinem Erscheinen noch verhältnissmässig wenig öffentlich zu Gehör gebracht worden ist.

Das in der gegenwärtigen Ausgabe unter dem Titel: »Reformations-Symphonie« publicirte Werk ist von Mendelssohn selbst, wie das Verzeichniss von J. Rietz am Schluss der Briefe lehrt (denn dieses giebt doch wohl die originale Bezeichnung), nur als »Symphonie zur Feier des Reformationsfestes« bezeichnet worden, und wir dürfen wohl die Ansicht aussprechen, dass es besser gewesen sein möchte, diesen Titel beizubehalten. Denn die beiden Namen sagen doch nicht ganz dasselbe: der erstere deutet einen viel innigeren Bezug des Tonwerkes auf die Reformation gleichsam als Darstellungsobjekt an und fordert dadurch zu allerhand Grübeleien über Motive und Zusammenhang der Sätze heraus, in welchen die geistige Bedeutung jenes weltgeschichtlichen Ereignisses sich tonbildlich wiederspiegele; während der letztere vorzugsweise die Bedeutung der musikalischen Verherrlichung eines wenn auch für die Theilnehmer zunächst geistig bedeutsamen Festes bezeichnet; dabei wird natürlich nicht ausgeschlossen sein, dass der Komponist auch aus der Bedeutung dieses Festes seine Impulse schöpft. Wer diese Unterscheidung als bedeutungslos oder gar pedantisch bezeichnen wollte, würde bei näherer Kenntnissnahme sein Unrecht einsehen, und zugeben müssen, dass allerdings der Name Reformations-Symphonie in dem Leser Erwartungen erregt, die der Hörer nicht völlig befriedigt findet, während die Forderung einer frohen und glänzenden Festmusik, die natürlich nicht unterlassen konnte zu dem Gegenstande des Festes sich in Beziehung zu setzen, sich als durchaus erfüllt erweist.

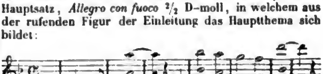
Die Symphonie ist, wie das erwähnte Verzeichniss sagt, im Jahre 1830 zur Feier des Reformationsfestes komponirt und in London und Berlin aufgeführt worden. Sie gehört also in des Meisters Jugendzeit, eine Zeit freilich, welche bei ihm den Standpunkt völliger künstlerischer Reife bezeichnet und die ersten Versuche ungeregelter Erfindung und unausgebildeter Kraft längst hinter sich hatte. Werke wie die Hebriden-Ouvertüre, die A dur-Symphonie und die um mehrere Jahre frühere Ouvertüre zum Sommernachtstraum lassen Mendelssohns individuelle Künstler-Persönlichkeit damals schon in ihrer ganzen Eigenthümlichkeit ausgebildet erscheinen. Fragen wir, wie sich unsere Symphonie zu jenen im Ganzen gleichzeitigen Arbeiten verhält, so dürfen wir gestehen, dass die Sicherheit und Leichtigkeit der Erfindung und Gestaltung, der unaufhaltsame, durch unerwartete Gegensätze immerfort belebte Fluss der Gedanken, der feine Takt in der Handhabung der technischen, namentlich instrumentalen Mittel, Vorzüge, die mit dem Namen Mendelssohns aufs engste verknüpft sind, auch dieses Werk allenthalben auszeichnen; dass aber jene überraschende Eigenthümlichkeit, die gerade die vorher genannten Werke der früheren Zeit so merkbar vor allen Arbeiten gleichzeitiger Komponisten auszeichnete, daneben die feine und zierliche Detailarbeit, welche in Harmonie und Instrumentation so zauberische und bis dahin unbekannte Wirkungen zu erzielen wusste, in unserer Symphonie sich nicht in gleicher Weise findet. Jenen Werken gegenüber erscheint sie bei weitem einfacher und mehr in grossen Zügen entworfen, und bietet auch darin jedenfalls einen erfreulichen Beweis der Leichtigkeit, mit welcher Mendelssohn einer gegebenen Aufgabe seine Kunst dienstbar zu machen wusste, und von der Sicherheit und Freude des Schaffens, welche ihn beseelte, wenn wir sie auch den ersten und am meisten charakteristischen Kompositionen Mendelssohns jener Zeit nicht eigentlich anreihen werden. Wenn wir nun auch der in letzter Zeit ziemlich ausgedehnten Publikation nachgelassener Mendelssohnscher Werke, theilweise seiner frühesten Zeit angehörig, nicht ohne eine gewisse Bedenklichkeit zugesehen haben, so findet das auf die hier zu besprechende Symphonie keine Anwendung; mag sie auch der Meister vielleicht mit Absicht zurückgelegt haben, wir müssen der Verlagshandlung unseren Dank sagen, dass sie ein für seine volle Kraft zeugendes, formell abgerundetes und fertiges und dabei stimmungsvolles und in seiner Weise eigenthümliches Werk uns endlich durch den Druck zugänglich gemacht hat.

Der erste Satz der Symphonie beginnt mit einem *Andante* (D-dur 4/4), in welchem zarte und gebundene Motive aus der Tiefe emporsteigen, durch Imitation derselben die Klangfülle allmählich wächst und der Ausdruck sich steigert; ihnen antwortet zweimal eine kurze Periode in den Blasinstrumenten, welche trotz des noch langsamen Tempos schon ganz den Ton einer in ihrem Ernste doch frohen Feierlichkeit ankündigt. In die Anhänge dieser Motive, welche in noch verschleierter Klangfarbe (es spielen nur tiefere Saiteninstrumente, keine Violinen) einen Ausdruck von Verlangen und Hoffnung zeigen, mischt sich eine im *unisono* auftretende, feste und gleichsam kräftig redende, etwas Kommendes vorausverkündende Figur der Blasinstrumente, welche an alte Choralweise erinnert:

u. s. w.

Dieselbe wächst in schnellem Zuge und gestaltet sich in ihrem Fortgang zu einer sehr entschiedenen, einem feierlichen Anrufe gleichenden Figur:

nach welcher endlich der ganze Chor der Streichinstrumente leise einfällt, sich in langsamer Bewegung erhebt, und beim zweiten male auf der Dominante eine lange Fermate aushält. Daran schliesst sich dann der eigentliche Hauptsatz, *Allegro con fuoco* 2/2 D-moll, in welchem aus der rufenden Figur der Einleitung das Hauptthema sich bildet:



Der doppelte Charakter einer angestrengten Kraft und unbefriedigter Unruhe, der in dem Thema liegt, bestimmt

Digitized by Google

den ganzen ersten Satz, der, wenn man bildliche Ausdrücke für Tonwerke sucht, nicht anders als mit dem Bilde des Kämpfens und Ringens bezeichnet werden kann; grosse Kräfte sind es, die sich hier ruhelos bemühen, zuweilen ermattet hinsinken, zuweilen einen Strahl von Hoffnung erfassen und wieder zu höchster unruhiger Leidenschaft sich steigern. Dem ersten Thema, welches in mächtigen Akkordfolgen des ganzen Orchesters einherschreitet, folgt punktirte Bewegung der Streichinstrumente, mit dazwischen eintretenden Akkorden der Blasinstrumente, und dann wieder in aller Kraft einherschreitende Schritte aller Instrumente, auf die ein kurz sich beruhigender Abschluss folgt. Aus diesem erhebt sich rasche aufsteigende Achtelbewegung *unisono* im Streichquartett, zu welcher in den Blasinstrumenten das Anfangsmotiv erklingt; es wird allmählich nach A-moll modulirt und nachdem in dieser Tonart zuerst in aller Heftigkeit eingesetzt worden ist, erklingt ein zweites Thema, in A-moll beginnend und in A-dur schliessend, wie wenn es eine aus dem Dunkel sich erhebende Hoffnung ausdrücken sollte; uns scheint eine derartige, unverkennbare Absicht ein wenig zu deutlich ausgedrückt; im Uebrigen wird das wohlklingende und eindringliche Thema von jedem Zuhörer sofort als »ächt mendelssohnisch« bezeichnet werden:

(A-moll)

Neue Motive, welche das zweite Thema melodisch weiter führen, bringen in allmählicher Steigerung die frühere Unruhe zurück und leiten den sehr markirten Schluss auf A-moll ein. Wir machen bei diesem Abschnitte noch einmal auf die ganze Art der Behandlung aufmerksam; die Saiteninstrumente werden namentlich an den bewegtesten Stellen fast blos im *unisono* geführt, ihnen treten die Blasinstrumente meist in geschlossener Masse gegenüber; rechnen wir dazu die Einfachheit und leichte Uebersichtlichkeit der thematischen Komposition, so erkennen wir deutlich eine Konzeption in raschem Zuge und eine ebenso rasche, unter dem ersten Impulse geschehene Ausarbeitung. Diesen Charakter behält nun im Ganzen auch der zweite Theil bei, welcher dem ersten, ohne dass dieser wiederholt würde, unmittelbar folgt. Dem Schlussakkorde lassen die Blasinstrumente sofort wieder das punktirte Anfangsmotiv folgen; unerwartet aber steigt dies, leise intonirt, statt auf die reine Quinte E, auf Es, womit sich leise harmonische Gänge in verminderter Septimenharmonie in den Saiteninstrumenten verbinden, und nach einer Wiederholung dieser kurzen Periode erscheint Kolorit und Stimmung plötzlich verändert. Nun beginnt ein längeres interessantes Wechselspiel zwischen Blas- und Streichinstrumenten, in welchem die ersten mit dem Hauptmotive, welches hier völlig wie ein mehrmals wiederholter Anruf klingt, das Zeichen zu unruhig bewegten Achtelpassagen der Saiteninstrumente geben. Während jenes sich zu der, aus der Einleitung bereits bekannten psalmodischen Figur wieder erweitert, wächst auch die Kraft und Fülle der in ihrer Unruhe den Keim der Steigerung schon in sich enthaltenden Bewegung des Quartetts, wobei wir den Meister der Modulation nicht verkennen, bis endlich die ganze Masse des Orchesters zu einem mächtigen Einsatze in H-moll sich verbindet; dieser Einsatz, der Gipfelpunkt der das Ganze beherrschenden Aufregung, wiederholt sich mehrmals in Zwischenräumen von je 4 Takten in anderen Harmonien, und nach einer kurzen imitirenden Achtelbewegung, zu der gewichtige Halbtöne begleitend erklingen, wiederholen sich heftige Einsätze in kürzeren Perioden; wir erhalten das Bild eines stürmenden, Alles mit sich fortreissenden Lebens und Arbeitens. Eine Beruhigung, welche der Versuch der Blasinstrumente das zweite Thema zu beginnen gewähren könnte, wird durch die unaufhaltsame Bewegung der Saiteninstrumente zurückgedrängt; indem ein neues Motiv:

in die Bewegung eintritt, neben welchem in engster Nebeneinanderstellung das Hauptthema in den Blasinstrumenten wechselnd ertönt, weiss der Komponist die Bewegung noch immer zu steigern; dieselbe führt zuletzt zu einem Zusammenfassen der ganzen Kraft auf dem ausgehaltenen Tone E, von welchem das Saitenquartett *unisono* absteigt und in einen durch die Wiederholung desselben Tones beinahe trotzigen Abschluss auf der Dominante übergeht. In völligem Kontrast und höchst überraschend treten diesem die leisen Schlusstakte der Einleitung in D-dur entgegen; sie klingen wie eine sanfte Mahnung, wo man in wildem Stürmen fast des Zieles vergass. Damit ist zugleich der Uebergang zum Wiedereintritte des Hauptthemas gegeben; der Verlauf des ersten Theiles wiederholt sich nunmehr in sehr verkürzter Form, und was noch bemerkenswerther ist, durchaus leise gehalten, und ohne alle die frühere Aufregung, wenn man auch nicht das Gefühl völliger Beruhigung hat. Der sanfte Charakter des zweites Themas klingt in langem Zuge aus; dann deuten gebundene, leise Achtelfiguren die frühere Bewegung wieder an; sie treten zuerst vereinzelt auf, wachsen allmählich zum *unisono* und gipfeln noch einmal in gewaltigen Akkorden (Es als None zu G-moll); daran schliesst sich dann eine lebendige kräftige Schlusspartie, in welche frühere Motive wieder hineinklingen und welche dem Ganzen einen einheitlichen Abschluss giebt. An der zuletzt beschriebenen Behandlung des zweiten Theiles sieht man, dass der Komponist die Form einer bestimmten Idee dienstbar machen wollte, und man möge nun aus den verschiedenen Motiven, aus der ganz eigenthümlichen Orchesterbehandlung, in welchem das *unisono* der Saiteninstrumente in hohem Grade den Eindruck einer zusammengefassten, dabei in erregtem Kampfe sich mühenden Kraft macht, aus dem Kontraste des zweiten Theiles gegen den ersten, den ein paar aus ganz anderer Umgebung hineinklingende Takte vermitteln, zu deuten suchen, was der Komponist etwa habe darstellen wollen. Für uns wird die Bewunderung des Meisters dadurch noch erhöht, dass wir sehen, wie er bei der offenbaren Raschheit, mit welcher so zu sagen der Grundriss des Stückes entworfen und die Zeichnung ausgeführt ist, doch ein lebendiges Stimmungsbild in unaufhaltsamem Zuge hat liefern können; wenn wir auch das zu deutliche Vorwalten einer Idee zum Nachtheil der Form nicht ohne Bedenken betrachten und Niemandem rathen möchten, in diesem Falle Mendelssohn nachzuahmen.

(Schluss folgt.)

Digitized by Google

Der Orgeldreher als Sprachlehrer und Kulturträger. (Aus dem Schleswigschen.) Man schreibt aus Tondern, dass die deutsche Sprache im nördlichen Schleswig ganz von selbst ohne Polizei (d. h. trotz der Polizei) anfange sichere Fortschritte zu machen. An Markttagen singt das Dienstpersonal jetzt frohgemuth deutsche Lieder, während noch vor 2—3 Jahren ausschliesslich dänische ertönten. Der Wundermann, der solches bewirkt, ist der Orgeldreher. Die Leute hören die Lieder, kaufen den Text und reihen sich als lernbegierige Schüler im Kreise um den Orgelmann und singen so lange wacker mit, bis sie es allein können. Man meint freilich, sie bekommen auf diese Weise von der deutschen Sprache durchweg nur den Abhub zu kosten, und wünscht, der Orgelmann oder die für ihn arbeiten, möchten für etwas Besseres Sorge tragen. Aber da ist schwerlich zu helfen, sintemalen Orgeldreher wie seine Lieferanten gleichmässig mit der deutschen Sprache auf gespanntem Fusse leben. Sprachfehler und Geschmacklosigkeiten können dort übrigens auch keinen grossen Schaden anrichten, es kommt zunächst lediglich darauf an, Sprach- und Musikstoff zu erhalten. Und hier dürfte sich in niederen Kreisen dasselbe wiederholen, was in den höheren oder gebildeteren Sphären schon so oft beobachtet ist. Mitten im deutsch-dänischen Kriege ereignete es sich nicht selten, dass der erbittertste Hass der Dänen vor der prachtvollen Militärmusik der Oesterreicher und Preussen wie Schnee zerschmolz und wenigstens auf Augenblicke einem bewundernden Entzücken Raum machte. So ähnlich vergisst jetzt das blöde und fest ganz dänische Landvolk vor dem deutschen Orgelmann die Evangelien seiner politischen Apostel und folgt in dieser Hinsicht willenlos demjenigen Magnaten, durch den es musikalisch am stärksten angezogen wird. Es hat uns oft verdrossen, dass unsere Landsleute, Männlein und Weiblein, mit dem Orgelkasten in Städten und Märkten herumstreifen, und wir haben immer gewünscht, sie möchten dies, wie Engländer und Franzosen thun, den Italienern überlassen, die zum Lungern und Nichtsthun das wahre Genie besitzen, aber angesichts solcher sprachlich-musikalischen Mission an den deutschen Grenzen muss man mit diesen Zigeunern unserer Kunst wohl Frieden schliessen und ihnen auch einige Berechtigung zugestehen.

Musiksinn der Neuseeländer. Wie Arthur Thomson in seinem gründlichen und ausführlichen Werke über Neuseeland schreibt, zeigen die dortigen wilden Bewohner grosse Neigung zur Musik und sorgen dafür, dass ihre alten nationalen Melodien in grösster Reinheit sich erhalten. Ihr einziges Musikinstrument ist eine Flöte (und zwar mit fünf Löchern) von 3 Zoll bis 2 Fuss lang und an beiden Enden offen. Dieses Instrument giebt nur fünf Töne und wurde ehemals aus den hohlen Knochen von Mördern verfertigt, jetzt aber nur aus Holz. Man bedient sich zwar auch noch hölzerner Posaunen von 7 Fuss Länge, die zwei Töne geben, allein nur zu Kriegszwecken. (Arthur Thomson: *The Story of New Zealand, savage and civilised. 2 vols. London, Murray.* 1859.)

Nachrichten und Bemerkungen.

✱ Heute, am 28., feiert der Cäcilienverein in Frankfurt a. M. seine vor 50 Jahren durch Joh. Nepomuk Schelble erfolgte Gründung, Vormittags durch Veranstaltung einer akademischen Feier im Vereinslokale und Abends durch Aufführung der H moll-Messe von Bach. Ein Bankett am 29. wird die Festlichkeit beschliessen. Die Soli der Messe werden vorgetragen von Herrn und Frau Joachim aus Hannover, Frau Em. Bellingrath-Wagner aus Dresden, Hrn. Rud. Otto aus Berlin und Hrn. Adolf Schulze aus Hamburg. Die Leitung hat der jetzige Dirigent des Vereins, Herr Musikdirector Carl Müller.

✱ Darmstadt. Ueber das am 27. und 28. Septbr. in Darmstadt gefeierte 6. Mittelrheinische Musikfest ist uns zu spät ein Bericht zugegangen, den wir nicht mehr bringen, weil schon in mehreren Musikzeitungen vollständige und zum Theil treffliche Berichte erschienen sind. Sänger und Musiker, zusammen 953 an der Zahl, von Giessen bis Heidelberg hatten sich vereinigt, um nach dreijähriger Pause wieder ein solches Fest zu Stande zu bringen. Der Darmstädtische Hofmusikdirektor Herr C. A. Mangold hatte die Leitung übernommen. Programm: Erster Tag: Samson. Zweiter Tag: A dur-Symphonie von Beethoven; Arie »Auf starkem Fittiche« aus der Schöpfung; Motette »Lob und Ehre« von Bach; Ouvertüre und Scenen aus Frithjof von Mangold. Solisten: Frau Peschka-Leutner aus Leipzig, Frl. Helene Hansen aus Mannheim, Herr Ruff aus Köln und Herr Greger aus Darmstadt. Das Zeughaus war mit grossen Kosten, aber doch immer nur sehr ungenügend, zu einem Konzertsaale umgewandelt. Die Chöre werden als sehr trefflich geschildert, voll Eifer und jugendlicher Kraft. »Wir begegneten hier einer Sicherheit der Einsätze (heisst es in dem Berichte der N. Berliner Musikzeitung Nr. 41), einer Sauberkeit der Nüancirungen und einer unerschütterlichen Festigkeit des Rhythmischen, wie sie auf unseren [niederrheinischen] Musikfesten nachgerade zur Seltenheit geworden sind.« Das ist ein grosses Lob; mit solchen Chören kann man Alles wagen. Und was wurde hier denn nun mit ihnen gewagt? zu welcher wichtigen Kunstthat wurden sie zusammen berufen? Um den Händel'schen »Samson« in Mosel's Verhunzung zur Aufführung zu bringen! und das, nachdem nicht nur die Chorvereine mehrerer Städte den Muth gehabt, das grosse Werk wieder in seiner Reinheit vorzuführen, sondern nachdem auch ein glänzendes Musikfest, das Braunschweiger, schon 1865 hierin den rechten Weg betreten hatte! Man sagt, das bedeutende Deficit werde den Bestand des mittelrheinischen Musikfestverbandes ernstlich in Frage stellen. Sollte dies der Fall sein — was wir aufrichtig bedauern würden — so trifft die musikalischen Leiter desselben der schwere Vorwurf, den Ruin hauptsächlich mit verschuldet zu haben. Wenn sie ein richtiges Gefühl hätten von dem Wesen und der Bedeutung solcher Feste, so würden sie nicht ruhen, bis ein geeignetes Musikhaus mit allem Zubehör (namentlich Orgel) beschafft wäre, und dann die zu Gehör gebrachten Kunstwerke dem entsprechend gestalten. Die Herren vom Mittelrheinischen Musikfest-Komité wissen nicht, was ein Musikfest ist oder sein kann und sein sollte; sie wissen nicht, dass sie dem Deficit nur entgehen, wenn sie sich eigene Konzerthallen in möglichster Vollkommenheit herstellen, und wissen nicht, wie eine Oratorienaufführung beschaffen sein muss, um von nah und fern Tausende herbeizuziehen. Hoffen wir, dass man dort bald lernt mit der Zeit Schritt zu halten und dem im Bereiche der grossen und erhabenen Musik zwar noch unerfahrenen, aber doch jugendlich frischen Musiksinne jener Gegenden Genüge zu thun.

✱ In Bonn hat zu Ehren des »Internationalen Kongresses für Alterthumskunde und Geschichte« am 19. September ein Beethoven-Konzert stattgefunden, worin mit verstärktem Orchester die Ouvertüre zu Egmont und die C moll-Symphonie aufgeführt wurde, Herr L. Straus das Violinkonzert spielte und Fräul. Radecke vom Kölner Stadttheater die Arie *Ah perfido* und die Lieder aus Egmont sang.

✱ Das hier früher angekündigte und in einigen Auszügen mitgetheilte Buch von Gervinus »Händel und Shakespeare. Zur Aesthetik der Tonkunst« ist jetzt erschienen, Leipzig, Verlag von Wilh. Engelmann. 496 Seiten. gr. 8. Preis 2⅔ Thlr.

✱ Hamburg. Johannes Brahms ist schon vor einigen Wochen hier eingetroffen und wird den grössten Theil des Winters, hoffentlich noch länger, hier verweilen. Sein Deutsches Requiem, dessen Publikation nahe bevorsteht, wird am 15. März 1869 durch die hiesige sogenannte Grund'sche Singakademie zur Aufführung kommen (die Leitung dieses Vereins ist von J. Stockhausen jetzt definitiv auf J. v. Bernuth übergegangen), und gedenkt dieselbe ausserdem zu bringen: Orpheus von Gluck am 1. Dec. und Elias von Mendelssohn am 3. Febr. 1869 (Mendelssohn's 60. Geburtstage). Der Händel'sche Belsazer, für den schon einige Solisten engagirt waren, ist wieder zurückgestellt.*) — Herr Goldschmidt und seine Gemahlin Jenny Lind nebst Familie wohnen jetzt ebenfalls unter uns, vorläufig für diesen Winter; ob für immer, haben wir noch nicht in Erfahrung bringen können. — Carl G. P. Grädener zeigt Vorlesungen an über »das gesammte musikalische Harmoniesystem«, welches er (um seine Worte zu gebrauchen) entwickeln will in wöchentlich einstündigen wissenschaftlichen Vorlesungen. — Ullmann's Gesellschaft eröffnete hier die Reihe unserer Winterkonzerte mit einem »Pattikonzert« im Stadttheater am 14. Okt., doch dies ist kaum der Erwähnung werth.

✱ New York. Der deutsche »Liederkranz« beabsichtigt diesen Winter Konzerte im grossen Stile zu geben, hauptsächlich Orchesterwerke mit Chören. Man nennt unter andern: den Sturm von Taubert, Page und Königstochter nebst Manfred von Schumann, 91. Psalm von Meyerbeer, Chöre im Prometheus von Liszt, 121. Psalm von Raff, Gott in der Natur von Braun, Nacht an der Seeküste von Brambach, Siegesgesang der Griechen bei Salamis von Gernsheim, Bundeslied von Lachner, Ave Maria und Lorelei von Mendelssohn. Die Ausführung auch nur des dritten Theiles von diesem Programm würde schon ein beträchtliches Unternehmen sein, sagt Dwight's Journal, dem wir diese Notiz entlehnen. Man hat auch wohl nur deshalb eine so lange Speisekarte aufgesetzt, um die Leute nach diesen neuen deutschen Gerichten lüstern zu machen.

*) Der Cäcilien-Verein unter C. Voigt's Leitung hat auch drei Konzerte angekündigt, darunter den Josua.

Digitized by Google

ANZEIGER.

[192] **Leuckart's billige Prachtausgabe.**

Soeben erschienen:

Franz Schubert's Clavier-Trios und Clavier-Quintett.

Neue revidirte Ausgabe in Partitur und Stimmen.
Gross Noten-Format.

Nr. 1. **Trio in B** für Pfte., Violine u. Violoncello. Op. 99. $1\frac{1}{2}$ Thlr.
Nr. 2. **Trio in Es** f. Pfte., Violine u. Violoncello. Op. 100. $1\frac{3}{4}$ Thlr.
Nr. 3. **Quintett** (Forellen-Quintett) in A für Pianoforte, Violine, Viola, Violoncello und Bass. Erste Partitur-Ausgabe. Op. 114. 2 Thlr.

Verlag von *F. E. C. Leuckart* in Breslau.

AMSTERDAM: Th. J. ROOTHAAN & Cie.

Es ist diese poetisch begeisterte Dichtung eine höchst dankenswerthe Gabe, auf welche wir jeden Verehrer der BEETHOVEN'schen Muse dringend aufmerksam machen. (*Süddeutsche Musik-Zeit.*)

Dr. J. P. HEIJE,
GRIEKENLANDS WORSTELSTRIJD
(Griechenlands Kampf und Erlösung.)

— **BEETHOVEN'S Ruinen von Athen.** —

Clavierauszug f 1. 50 (netto). *Stimmen* f 1. 50.

Jedenfalls passt sich die fliessend und wohlklingend, warm und lebendig geschriebene Dichtung vortrefflich der BEETHOVEN'schen Musik an. Möchten die deutschen Concert-Institute recht bald mit ihr einen Versuch machen. (*Allgem. Musik-Zeit.*)

Berlin: BOTE & BOCK; Barmen: A. F. CRANZ.
Cöln: M. SCHLOSS; Wien: C. A. SPINA.

[193] Leipzig: Fr. HOFMEISTER.

---

[194] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

OTTO BACH.

Op. 9. **Acht Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Heft I. $17\frac{1}{2}$ Ngr.

Nr. 1. Der Schmied: »Ich hör' meinen Schatz« von L. Uhland. (Frau Therese Marschner freundlichst zugeeignet.)
- 2. An *: »O weg es nicht mit ihr zu scherzen« von N. Lenau. (Frau Therese Marschner freundlichst zugeeignet.)
- 3. An den Sturmwind: »Mächtiger, der du die Wipfel dir beugst« von Fr. Rückert. (Dem Hofopernsänger Grimminger zugeeignet.)

Heft II. 15 Ngr.

Nr. 4. Das Kind: »Die Mutter lag im Todtenschrein« von Fr. Hebbel. (Der Hofopernsängerin Fräulein Bettelheim gewidmet.)
- 5. Gestillte Sehnsucht: »In goldnen Abendschein getauchet« von Fr. Rückert. (Frl. Selma Sondershausen in Weimar freundlichst zugeeignet.)

Heft III. $17\frac{1}{2}$ Ngr.

Nr. 6. Kehr' ein bei mir: »Du bist die Ruh« von Fr. Rückert.
- 7. Liebesprobe: »Lass den Jüngling, der dich liebt« von Fr. Hebbel.
- 8. Vor den Thüren: »Ich habe geklopft an des Reichthums Haus« von Fr. Rückert.

---

[195] Verlag von
J. Rieter-Biedermann
in Leipzig und Winterthur.

Woldemar Bargiel.

Op. 17. **Suite** (Allemande, Sicilienne, Burleske, Menuett, Marsch) für Pianoforte und Violine. 1 Thlr. 15 Ngr.

Op. 22. **Sonate** (in G dur) für Pianoforte zu 4 Händen. 1 Thlr. 10 Ngr.

Op. 24. **Drei Tänze** für Pianoforte zu 4 Händen. (Ländler, Menuett, Springtanz.) 1 Thlr.

Op. 35. **Drei Frühlingslieder** für dreistimmigen weiblichen Chor. Partitur 1 Thlr. $17\frac{1}{2}$ Ngr. Sopran 1, 2. Alt à $7\frac{1}{2}$ Ngr.

Nr. 1. Im Frühling: »Frühling, ich grüsse dich!« von Theod. Körner.
- 2. Die Libellen: »Wir Libellen hüpfen in die Kreuz und Quer« von Hoffmann v. Fallersleben.
- 3. Frühling: »Morgenduft! Frühlingsluft!« von Th. Körner.

---

[196] Bei den Unterzeichneten ist soeben erschienen:

3 Klavierstücke
(Scherzo, Romanze, Alla Zingara)
komponirt von
FRIEDRICH HEGAR.

Op. 1. Komplet Preis: 1 Thlr. 5 Ngr.
Einzeln: Nr. 1 — - $17\frac{1}{2}$ -
- 2 — - 10 -
- 3 — - $12\frac{1}{2}$ -

Zürich, Oktober 1868. **Gebrüder Hug.**

---

[197] Demnächst erscheint in meinem Verlage:

SINFONIEN
von
Ludwig van Beethoven.

Herausgegeben von **Fr. Chrysander.**

Partitur.

Pracht-Ausgabe.

Nr. 1.	Op. 21.	in C dur	Netto	Thlr.	1. —
- 2.	- 36.	in D dur	-	-	1. 15
- 3.	- 55.	in Es dur (Eroica)	-	-	1. 15
- 4.	- 60.	in B dur	-	-	1. 15
- 5.	- 67.	in C moll	-	-	1. 15
- 6.	- 68.	in F dur (Pastorale) . . .	-	-	1. 15
- 7.	- 92.	in A dur	-	-	1. 15
- 8.	- 93.	in F dur	-	-	1. 15
- 9.	- 125.	in D moll (mit Chor) . . .	-	-	3. —

In elegantem Einbande kostet jede Sinfonie 15 Ngr. mehr.

Leipzig und Winterthur im October 1868.

J. Rieter-Biedermann.

Verantwortlicher Redakteur: Robert Seitz in Leipzig.
Herausgeber und Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 4. November 1868. **Nr. 45.** III. Jahrgang.

Inhalt: Johann Nepomuk Schelble. I. — Recensionen (Felix Mendelssohn-Bartholdy's Reformations-Symphonie [Schluss]). — Bericht aus Braunschweig. — Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Johann Nepomuk Schelble

der Gründer des Cäcilien-Vereins in Frankfurt a. M.

I.

Ueber den edlen Mann, dessen Andenken durch das am 28. Oktober zu Frankfurt gefeierte 50jährige Stiftungsfest des Cäcilien-Vereins in ganz Deutschland erneuert wurde, veröffentlichte J. Weismann, Professor am Gymnasium zu Frankfurt, 1838 eine nur im Freundeskreise verbreitete Erinnerungsschrift, der wir zunächst den Bericht über Schelble's Leben und sein Wirken in dem genannten Vereine bis zum Jahre 1828 wörtlich entnehmen.

Schelble war am 16. Mai 1789 zu Hüffingen im Schwarzwalde geboren, unter mehreren Kindern der einzige Sohn einer geachteten Familie. Das Talent, im eigentlichen Sinne des Wortes, ist immer etwas Ursprüngliches und darum Unerklärliches: nur die Richtung, die es nimmt, lässt sich oft aus den einwirkenden Verhältnissen erklären. Ohne dass Schelble's Familie besonders musikalisch genannt werden konnte, besass doch sein Vater, der Vorsteher des dortigen Korrektionshauses war, hinlängliche Kenntniss, um dem Sohne den ersten Unterricht im Klavierspiele zu ertheilen. In den ersten Knabenjahren scheint indessen das Talent noch nicht stark hervorgetreten zu sein; wenigstens fand sich der Gesanglehrer an der Schule in Hüffingen (Eisele) veranlasst, dem Knaben, dem es an Anlagen wie an Fleiss gebräche, von seinem Unterrichte auszuschliessen. Der damalige Kaplan an dem Orte, Schlosser, blickte jedoch tiefer und ertheilte dem Verstossenen mit grossem Eifer Unterricht, wodurch er sich denn sehr bald in seinem ersten Blicke vollständig bestätigt fand. Der Schüler wuchs dem edlen Manne an das Herz und dessen Bemühungen war es zu danken, dass der junge Schelble im Jahre 1800 als Chorknabe in das Kloster Marchthal aufgenommen wurde, wo er neben freier Kost und Kleidung einen gründlichen musikalischen Unterricht genoss. Die Aufhebung des Klosters führte ihn 1803 in seine Familie zurück und er besuchte nun die Schule im nahen Donaueschingen, wo der kleine, aber kunstliebende Hof des Fürsten von Fürstenberg höhere musikalische Bildung wesentlich förderte.

Dort bildete sich Schelble unter dem Musiklehrer Weisse, einem strengen Schüler des anerkannt grossen Gesanglehrers Raff in München, im Gesang und Klavierspiel, wenn auch auf einseitige Art, in sofern nur auf Korrektheit gesehen wurde, doch jedenfalls tüchtig aus. In dieser strengen Schule verfloss seine erste Jugendzeit, bis sich der achtzehnjährige Jüngling nicht blos in den genannten Zweigen der Kunst, sondern auch in der Komposition solche Kenntniss und Fertigkeit erworben hatte, dass er nach einem grösseren Meister ausblickte, um tiefere Studien in der Kompositionskunst zu machen. Im Jahre 1807 verliess er das älterliche Haus und machte sich auf den Weg zum Abt Vogler in Darmstadt. Seine Reise führte ihn zunächst nach Stuttgart und dort nahm ihn der Hofsänger Krebs so wohlwollend auf, dass er seinen ursprünglichen Plan aufgab und in Stuttgart blieb. Bald verschaffte ihm Krebs, ein humaner hochgebildeter Künstler, der sich für den talentvollen jungen Mann schnell aufs höchste interessirte, Gelegenheit vor dem Könige zu singen, und dieser war über den vortrefflichen Vortrag des jugendlichen Sängers so erfreut, dass er ihm ein Engagement als Hofsänger antragen liess, — ein Anerbieten, welches Schelble, in dessen Lebensplane die Bühnenlaufbahn eigentlich nicht lag, ohne dringendes Anrathen seines Stuttgarter Freundes vielleicht nicht angenommen haben würde. Ueber die hiermit beginnende Periode seines Lebens, seinen mehrjährigen Aufenthalt in Stuttgart, sind wir leider nur im Stande kurz zu berichten, dass er bereits auch als Lehrer mit grossem Erfolge auftrat. Ein Bericht in der allgemeinen musikalischen Zeitung (Jahrgang 1812. 13. Mai. Nr. 20), welcher von dem durch den damaligen König von Würtemberg neu errichteten Musikinstitute zur Bildung tüchtiger Sänger, Orchesterspieler und Komponisten redet, erwähnt Schelble's, dem ein Theil des musikalischen Unterrichts an jenem Institute übertragen war, mit ganz besonderer Auszeichnung. Es heisst darin unter Anderm: »Wenn er auch nicht schon früher seine Geschicklichkeit als Lehrer in einem Privatinstitute bewiesen hätte, so würden die Fortschritte seiner Schüler zeugen müssen, dass er die Sache aus dem rechten, ja vielleicht einzig wahren Gesichtspunkte betrachtet: denn dass in einem Zeitraume von drei Monaten der grösste Theil der Zöglinge recht artige Melodien erfinden und sie in der C-Tonleiter ein-, zwei- und dreistimmig aufschreiben kann, ist doch gewiss, was man nur verlangen darf.« Jedenfalls muss er aber auch, was seine eigene höhere Ausbildung anlangt, im theoretischen wie im praktischen Theile der Kunst ernste Studien gemacht haben. Denn als er sich im Jahre 1813 von Stuttgart nach Wien begab, dem Mittelpunkte der musikalischen Bestrebungen Deutschlands in jener Zeit, hatte er die Gesetze der Komposition so vollkommen durchdrungen, dass er seine Ideen selbst für ein vollständiges Orchester ohne Schwierigkeit richtig durchzuführen und sich eben so durch einen raschen Blick in die Partitur ein richtiges Bild von einer Komposition zu verschaffen wusste. Beweise einer nicht unbedeutenden musikalischen Pro-

Digitized by Google

duktivität gaben viele Lieder und Arien, mehrere Instrumentalstücke und sogar eine vollständige Oper. Besonders aber hatte er in der Kunst des Gesanges eine ungewöhnliche Höhe erstiegen. Das führte ihn denn auch in Wien zum Theater. Nur eins trat ihm dabei hindernd in den Weg, nämlich das gänzlich mangelnde Spiel, und das ist uns ein Beweis, dass er auf diesem Wege nicht das eigentliche Ziel seines Strebens vor sich liegen sah; denn sonst würde er bei seinem ernsten Willen, jede Aufgabe, die er sich stellte, rein und ganz durchzuführen, das Studium jener Bühnenkunst unzweifelhaft zu seiner Aufgabe gemacht und bei seiner Ausdauer gewiss auch etwas wenigstens negativ Gutes darin erstrebt haben. Aber das lag ihm ferne, und der bezeichnete Mangel war Ursache, dass man die grossartig edle Weise seines Gesanges nicht allgemein anerkannte. Mehr gerechte Würdigung fand er in Pressburg, wo ihm bei neuer Besetzung der Oper eine Anstellung zu Theil wurde. Doch trieb ihn die Liebe zur Kunst nach abgelaufener Verbindlichkeit wieder nach Wien zurück, und der nächste Zeitraum eifriger Studien und lebhaften Verkehrs mit den grossen Meistern, die dort vereinigt waren, mit Beethoven, Weigl, Moscheles, Spohr und Anderen, wurde für ihn besonders bedeutungsvoll. Mozart's und Beethoven's Werke wurden in ihrem ganzen Reichthum von ihm durchforscht und erkannt. Auch Kompositionen älterer Meister beschäftigten ihn ernstlich. Gelegenheit zu Kunstgenüssen fand sich reichlich in jener Zeit, wo gerade der Wiener Kongress alles Ausgezeichnete in der Kaiserstadt zusammenführte. Das Alles, und als Gegensatz wohl auch das oft leere, jedenfalls niedere musikalische Treiben des Tages, das ihn dort vielfach berühren musste, wirkte zusammen, dass sich in ihm die höhere Ansicht von der Kunst allmälig zu voller Klarheit und in bestimmten Umrissen entwickelte. Die Richtung für sein Leben war wohl entschieden. Wo jedoch einen Boden für seine Thätigkeit finden? In Wien, wo er nach seiner Rückkehr von Pressburg in stiller Arbeit ein Jahr verlebt und sich durch Unterricht die nöthige Unabhängigkeit gesichert hatte, eröffnete sich ihm keine erwünschte Aussicht. Eine Reise führte ihn im Jahre 1816 über Prag, wo ihm die Geduld fehlte, auf Gastrollen zu warten, nach Berlin. So viel Tadel sich da über sein mangelndes Spiel ergoss, so konnte man doch nicht umhin, in den wenigen Darstellungen, die er gab, die hohe Vollendung seines Gesanges anzuerkennen. Nur zur Anstellung kam es nicht. Freunde, die ihn ermunterten, die nothwendigen ersten Schritte bei der Direktion zu thun, erhielten zur Antwort: »Wenn sie mich hätten haben wollen, so würden sie schon gekommen sein.« So kam Schelble nach Frankfurt. Ein Engagement für erste Tenorrollen war die Frucht von wenigen Gastspielen. Alle, die ihn auf dem hiesigen Theater gehört und es über sich vermocht haben, die mangelnde Darstellung zu vergessen, sprechen mit hoher Freude von den Genüssen, die ihnen in den Opern: Zauberflöte, Titus, Entführung, Jakob und seine Söhne, Faust und manchen anderen durch Schelble's in musikalischer Hinsicht vollendete Darstellungen geworden sind. Seine Stimme war nicht eigentlicher Tenor, aber durch beharrliche Uebung erweitert, so dass sie aus kräftiger Tiefe bis zum hohen *as*, wohl auch *a* mächtig und sicher emporstieg; dabei in allen Lagen gleichmässig durchgebildet, rein, abgerundet, voll, aber trotz der Fülle und Grösse des Tones der zierlichsten Gesangesarabesken fähig, und dieses herrliche Organ bis in die feinsten Schattirungen hinein dem Impulse des Geistes folgsam. Dazu denn der Vortrag, der das Wort über der Note nicht vergass, der jedem einzelnen Tone sein Recht widerfahren liess, der das Grosse wie das Kleine, die Hauptzüge wie das schmückende Beiwerk in das erforderliche Licht stellte, der ganz und vollendet das wiedergab, was der Komponist gedacht hatte; — es machte sich da eine deklamatorische Kunst des Gesanges geltend, wie man sie noch nicht gehört hatte. Je einfacher die Stücke, desto grösser erschien dieselbe. Nummern, die man sonst nur mit halbem Ohre vernahm, erhielten durch seinen Vortrag ein höheres Leben. Die Romanze: »Ich war Jüngling noch an Jahren« machte jedesmal einen sichtbaren Eindruck auf die gesammten Zuhörer. Die Worte: »Constanze, Constanze!« aus seinem Munde wirkten wie ein elektrischer Funke, der durch die Versammlung schlug. Die Wirkung war unbeschreiblich, die in einem Konzerte des Kapellmeisters Spohr mitten unter glänzend instrumentirten und effektvoll durchgeführten Kompositionen das Abendlied von Mozart mit einfacher Klavierbegleitung hervorbrachte. Kompositionen der Art, einen Psalm von Stadler, ein Lied von Schnyder und Aehnliches hatte man auch nicht selten Gelegenheit im Museum zu hören. Wer hätte da nicht die Gewalt der musikalischen Sprache tief an sich empfunden, wer nicht erkannt, wie doch die Menschenstimme in solcher Durchbildung ohne allen Vergleich das herrlichste aller Instrumente ist! Auf dieser hohen Stufe der Kunst konnte es denn nicht fehlen, dass er bald mit vielen ausgezeichneten Menschen, Musikern und Freunden der Kunst, in nahe Berührung kam, um so weniger, da eine männlich edle Persönlichkeit in seinem ganzen Wesen ausgeprägt war. Darum sahen es auch Viele mit Betrübniss, dass er durch ein hartnäckiges rheumatisch-gichtisches Uebel häufig vom Auftreten abgehalten, oder auch wohl mitten in der Darstellung von einer plötzlichen, unbesiegbaren Heiserkeit befallen wurde, die sich wie ein düsterer Flor über seine Stimme hinzog. Dieses Uebel, das anfangs unrichtig behandelt, erst nach längerer Zeit durch einen befreundeten Arzt gehoben wurde, mochte ihm den Gedanken an einen Singverein zum vollen Bewusstsein bringen. Anregungen dazu kamen auch von aussen. Manche wünschten Unterricht von ihm zu erhalten. In angesehenen Familien veranstaltete er mit seinen Schülern Aufführungen mehrstimmiger Opernstücke. Auf diese Weise lag der Plan zu einem Vereine schon ganz nahe,*) und es war ihm deshalb erwünscht, als eine damals bestehende Gesellschaft, die musikalische Akademie, im Jahre 1817 ihm die Direktorstelle antrug. Freilich hatte Schelble nicht bedacht, dass die Tendenz der Akademie nicht rein musikalisch war, sondern allgemein auf ein edleres geselliges Vergnügen ging, dem ausser musikalischen Aufführungen auch Bälle dienen sollten. So geschah es, dass er in seinen Erwartungen getäuscht, in seinen Bestrebungen gehemmt, sich nach einem Jahre wieder zurückzog. Er ging nun aber um so rüstiger an die anderweitige Ausführung seiner Idee. Am 24. Juli 1818 fand eine Versammlung von Freunden Schelble's statt, welche die Gründung eines Musikvereins unter seiner Leitung beschlossen und einen Abend für regelmässige Zusammenkünfte festsetzten. Etwa 20 Personen nahmen zuerst Theil. Das war die Grundlage des Baues, der unter Schelble's treuer, verständiger Leitung im Laufe von

*) Mehrere Institute der Art bestanden schon damals in Frankfurt, besonders eines, das unter der umsichtsvollen Leitung eines Orchestermitgliedes, des Hrn. Düring, mit beschränkten Kräften sehr viel leistete, was um so mehr anzuerkennen war, je weniger die einzelnen Mitglieder zu einem solchen musikalischen Zusammenwirken noch vorbereitet waren.

Digitized by Google

18 Jahren so stattlich emporsteigen sollte. Im ersten Konzerte am 28. Oktober dieses Jahres wurde vor einem kleinen Auditorium die Zauberflöte ausgeführt. Für grössere Chorwerke mussten natürlich die Kräfte erst mehr erstarken. Dies geschah aber auffallend schnell, was die Masse sowohl als die Bildung der musikalischen Kräfte betraf. Am 22. November führten bereits 50 Mitglieder eine Kantate von Schelble auf. Am 30. Jan. 1819 wurde Mozart's Requiem gesungen, und bald darauf — am 18. April — mit 73 Mitgliedern eine Messe desselben Meisters in einer hiesigen Kirche. Ausser der letzten geschahen alle Aufführungen nur mit Klavierbegleitung. Gerade darin aber zeigte Schelble seine hohe Befähigung zur Direktion eines Musikvereins. Wohl manche haben ein glänzenderes Spiel, eine grössere Virtuosität in Besiegung fast unbesieglicher Schwierigkeiten. Aber ein gediegeneres Spiel, einen reineren, entschiedneren Anschlag, eine grössere Gleichmässigkeit, ein ausdruckvolleres Hervorheben des eigenthümlichen Geistes der Komposition, fern von allem affektirten, geistlosen Markiren, von allem pikanten Ritardando und Accelerando der modernen Virtuosität, ein gelungeneres Uebertragen der innersten Individualität eines Tonwerkes aus der Partitur auf das Klavier, so dass in dem Bilde nichts fehlte, als was auf diesem Instrumente nicht gegeben werden kann, die Färbung, das Werk der Instrumentation, — mit einem Worte, ein mehr grossartiges, edles Spiel haben wir nicht gehört. Natürlich war den Tonstücken gemäss, die von einem Vereine gesungen werden, das Kräftige vorherrschend; allein da, wo es hingehörte, konnte man doch eben so auch die graziöse Behandlung des Instruments bewundern. Dazu nun die ruhige Klarheit, mit der er vor der Partitur sass, die Freiheit, mit welcher er das Ganze beherrschte und alle Stimmen durch und durch hörte, so dass ihm kein Versehen, kein unreiner Anschlag des Einzelnen unbemerkt blieb; dann noch die Vollendung seines eigenen Gesanges, wodurch er für Verständniss und Vortrag unendlich mehr wirkte, als durch Worte und blosses Vorspielen je geschehen kann; — alle diese Vorzüge, die sich in solchem Maasse äusserst selten vereinigt finden, vollendeten seinen Beruf zum Direktor eines grossen Singvereins.

Eine Aufführung des Händel'schen Alexanderfestes, so wie das *Ave verum* und *Misericordias domini* von Mozart, welche durch die Liberalität eines neu hinzugetretenen Mitglieds am 21. Januar 1820 mit Orchesterbegleitung gegeben werden konnten, wirkte viel zur festeren Begründung des jugendlichen Instituts. Bis zum Herbste des folgenden Jahres folgten jetzt rasch hinter einander mehrere Werke von Händel, Mozart, Cherubini und Bach.

Bereits im Jahre 1819 hatte Schelble seine Bühnenlaufbahn mit Rossini's Tancred beschlossen, um sich nun ganz dem Werke zu widmen, zu welchem ihm wie wenigen Anderen die Kräfte gegeben waren und wodurch er sich um die Kunst ein hohes, wenn auch nicht so fernhin glänzendes Verdienst erwerben konnte. Nur eins fehlte noch. Sollte er mit voller Liebe, ohne Rückhalt, ohne kleinliche Sorge thätig sein, so musste er seine äussere Existenz auf bescheidene Weise gesichert wissen. Bis dahin waren von den ursprünglichen Mitgliedern allerdings regelmässige Beiträge entrichtet worden, während jedoch viele später Eingetretene als Ehrenmitglieder Theil nahmen. Aber Musikalien und anderweitige Kosten, welche von Instituten der Art unzertrennlich sind, verschlangen einen ansehnlichen Theil der Beiträge. Da traten bereits im Sommer 1821 etwa 30 der wohlhabenderen Mitglieder zusammen, um dem Institute eine sichere Grundlage zu geben: ein Ausschuss wurde gewählt, der jährliche Beitrag festgestellt und dem Direktor auf zehn Jahre ein Gehalt garantirt. Der Cäcilienverein, wie man das Institut jetzt sinnig benannte, hatte sich so einen festen Boden zu ruhiger, ungestörter Entwickelung geschaffen. Wem Musik nicht ganz ein verschlossenes Heiligthum war, der freute sich über diese Wendung der Dinge. Ein besonderes Abonnement für vier Konzerte während des Winters, welches die Kosten der öffentlichen Aufführungen decken sollte, wurde zahlreich benutzt. Diese Konsolidirung des Instituts war noch in anderer Hinsicht ein Wendepunkt seines Lebens. sie wurde ihm Veranlassung, sich einen häuslichen Heerd zu bauen. Um diese Zeit verheirathete er sich mit Fräulein Molli Müller aus Königsberg. Am 21. Dezember 1821 eröffnete Händel's Judas in seiner grossartig einfachen, klassischen Haltung die Reihe der Konzerte. Die Werke dieses herrlichen Meisters, der vor allem Anderen die tiefe heilige Poesie alttestamentlicher Ereignisse und Zustände musikalisch zu gestalten verstand wie Keiner, und der jetzt ein Hauptstudium des Vereins wurde, verfehlten nicht, auf Sänger und Zuhörer ihre gewaltige Kraft geltend zu machen. Da war frisches, kräftiges Leben, entschiedener männlicher Ernst, Tiefe der Empfindungen ohne jenen weichen wehmüthigen Zusatz eines schwächeren Geschlechtes. Man erstaunte über diese gross einherschreitenden, würdevollen Chöre, diesen hohen Geist, der in dem Ganzen waltete, in den Ensembles wie in den einfach gehaltenen Arien, und der auch den anmuthigen Bewegungen heiterer Gefühle, wie sie hie und dort in Chören und Solostücken eintreten, eine edle Haltung giebt, über die lebendige Einheit, die allen diesen Kompositionen einen so entschiedenen Charakter einfacher Grösse aufdrückt. Die blosse Klavierbegleitung, bei einfach instrumentirten Werken der Art um so weniger fühlbar, da sie so bezeichnend war, trug zur höheren Ausbildung des Vereins wesentlich bei, weil er, von keinen deckenden Instrumenten geschützt und gehoben, viel mehr nur der eigenen Inspiration vertrauen musste. Die ruhige Sicherheit des Chors, die mit seltenen Ausnahmen nicht gestört wurde, die energische Fülle, mit der er die grossen Partien durchführte, neben der Leichtigkeit und Zartheit, die auch das Milde, Liebliche und fein Nüancirte treu wiedergab, fand bald auch gerechte Würdigung, und wer einigermaassen beurtheilen konnte, was es sagen will, eine bedeutende Zahl von Mitgliedern, die fast alle nur ihre wenigen Mussestunden der Tonkunst widmen können, die noch dazu auf sehr verschiedenen Stufen musikalischer Ausbildung stehen, zu einem rein durchgeführten Chore zu vereinigen und dem vielgliederigen Körper einen klaren, entschiedenen Geist einzuhauchen, der musste den Meister aufs höchste bewundern. Ausser Händel's Oratorien wurden aber auch die anderen Meisterwerke der Tonkunst, insbesondere von Mozart, Haydn, Cherubini, einzelne kleinere Stücke von Bach mit Liebe eingeübt, zum Verständniss gebracht und abwechselnd aufgeführt. Ebenso blieben dem Vereine die alten Italiener nicht fremd, ein Palestrina, Durante, Scarlatti, Lotti mit ihren tiefsinnigen Kirchenstücken, denen in ihrer Innerlichkeit die Plastik der musikalischen Deklamation noch abgeht und die in ruhig fortklingenden Akkorden heilige Gefühle ausströmen. Aber gleichwohl glauben wir, dass der Name Händel's die erste Periode des Vereins am treffendsten bezeichne. Diese reicht bis zum Frühjahre 1828.

(Zweiter Artikel in der nächsten Nummer.)

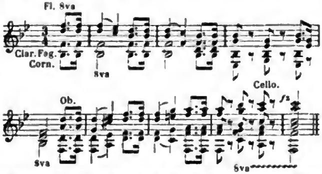
Digitized by Google

Recensionen.

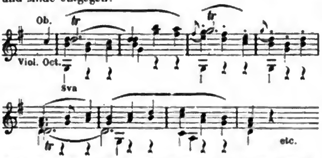
Felix Mendelssohn-Bartholdy, Reformations-Symphonie, No. 5. Op. 107. No. 36 der nachgelassenen Werke, neue Folge. Bonn, Simrock. Partitur 18 Fr. Orchesterstimmen 20 Fr. Piano zu 2 Händen 6 Fr. Piano zu 4 Händen 11 Fr. 50 Cent.

(Schluss.)

Dem ersten Satze folgt das Scherzo, *Allegro vivace* (B-dur 3/4), ohne Zweifel das Stück der Symphonie, welches am unmittelbarsten und allgemeinsten anziehen, und wie wir glauben, auch bei näherer Bekanntschaft durch frische Erfindung und schönes Ebenmaass als das vorzüglichste erscheinen wird. In leichtem Wurfe bietet der Meister hier einen durch Lebhaftigkeit und freudig-kräftigen Ausdruck fesselnden Gedanken, der zuerst leise in den Blasinstrumenten auftritt:

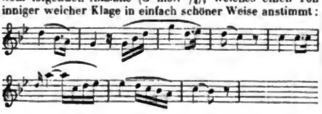


dann im zweiten Theile, nach einem Gegensatze und einem daran sich schliessenden lebhaften Anlaufe vom ganzen Orchester gebracht wird; es schliessen sich ihm noch heitere und ansprechende Motive zum Schlusse an, über dem Ganzen liegt ein Charakter froher Zuversicht. Ihm tritt in dem Trio (G-dur) ein Motiv von grosser Zartheit und Milde entgegen:

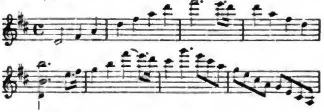


welches in seiner Verzierung durch die Triller der Begleitung und noch mehr durch die daran sich schliessenden Achtelfiguren der Geigen ganz jenen bei Mendelssohn bekannten zierlich-feinen Charakter erhält; an sich hebt sich gerade diese Melodie nicht sehr über das Gewöhnliche.

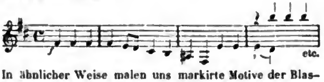
Worin aber nun der nothwendige innere Bezug zu einer »Reformations-Symphonie« liegen solle, das wird man bei diesem ganzen Satze ebenso wenig sagen können, wie bei dem folgenden *Andante* (G-moll 2/4), welches einen Ton inniger weicher Klage in einfach schöner Weise anstimmt:



der freilich das tief rührende des »Ach ich fühls« in der Zauberflöte, woran man einigermassen erinnert wird, nicht erreicht. In einem kurzen Gegensatze, worin eine Modulation nach Es-dur schön eintritt, gewinnt die Klage einen Augenblick den Charakter des Unruhigen und Verzagten, und leitet dann bald in das erste Motiv zurück, nach dessen Abschluss — ein bedeutsamer Hinweis auf den ersten Satz — die ersten Takte des zweiten Themas in heftig verlangendem Anschwellen eintreten und den Schluss des Stückes in G-dur vermitteln. Während nun die Bässe den Grundton von G gleichsam erwartend aushalten, erklingt in der Höhe, wie eine tröstende, ermuthigende Stimme, nur von der Flöte gespielt, die Melodie des Chorals »Ein' feste Burg ist unser Gott«; zu ihr gesellen sich allmählich andere Instrumente, worauf dann die Melodie von dem ganzen Chore der Holzblasinstrumente in ihrer ganzen Ausdehnung gespielt wird, bei allmählich immer grösserer Füllung; es treten Bratschen und Celli, zuletzt sogar Trompeten und Posaunen hinzu. In diesem Gegensatze gewinnt nun freilich auch das vorhergehende G-moll eine tiefere Bedeutung; aber gerade hier sehen wir wieder die Leichtigkeit der Konzeption des ganzen Werkes; denn für die aus dem Inneren kommende Klage einer Gemeinde von Gläubigen, welcher durch eine gleichsam höhere Stimme Muth und Vertrauen zugesprochen wird, hat die Musik doch tiefere Töne. Nachdem nun der Choral in dem Triller der Flöte ausgeklungen, erhebt sich in dem nun vollständig einsetzenden Streichorchester eine in Achteln und Synkopen lebhaft drängende Bewegung (*Allegro vivace* G-dur 6/8), die allmählich höher steigt und an Kraft wächst und dabei durch das in den verschiedenen Blasinstrumenten wechselnde, theilweise abgebrochene Motiv des Chorals nur immer dringender wird, wie um sich eines verkündeten Heiles eilig zu versichern. Die Steigerung führt zu kräftigem Einsatze des Dominantenakkordes, die Bässe und Geigen steigen nach oben, der Chor der Blasinstrumente, in gestossenen Achteln nach unten, und so setzt denn die ganze Masse des Orchesters in rauschendem Andrange das Thema des letzten Satzes (*Allegro maestoso* D-dur 4/4) ein:



welcher in gleichem Geiste fortgeführt wird, als Ausdruck eines festlich frohen Jubels, eines kräftigen Bewusstseins errungenen Sieges, in der bekannten, ächt Mendelssohnschen Weise. In der Fortsetzung der Hauptbewegung, in welcher eine bestimmte Hauptmelodie kaum hervortritt, begegnet polyphone Behandlung eines kräftigen, ausdrucksvollen Themas:



In ähnlicher Weise malen uns markirte Motive der Blasinstrumente zu den Sechzehnteln des Quartetts ein solches, mit eiserner Festigkeit einherschreitendes Bewusstsein. Das zweite Thema, welches der Chor der gesammten Blasinstrumente bringt, ist geradezu nach Rhythmus

Digitized by Google

und Ausdruck ein Siegesmarsch zu nennen; die Streichinstrumente, welche schon vorher mit einzelnen gehaltenen Tönen und Figuren theilnahmen, wiederholen das Marschthema und in kräftigster Weise wird der Abschluss auf A-dur vorbereitet. Im Folgenden kehrt nun der Choral wieder, dessen einzelne Theile zu kurz abgestossenen Akkorden der Streichinstrumente in hübschem Gesange erklingen; aus den Akkorden entwickeln sich allmählich wieder zusammenhängende Figuren, die Violine nimmt die Kantilene des Chorales auf und führt sie selbständig weiter, und nach schneller Steigerung befinden wir uns bald wieder mitten in der rauschenden Bewegung, mit welcher der Satz begonnen hatte. Das oben abgedruckte Motiv wird nun zu einer ausgedehnteren fugirten Behandlung verwendet, zu welcher unerwartet und kräftig die Masse der Blasinstrumente den Choral erklingen lässt, und welche dann ohne Unterbrechung in das zweite Thema übergeht. Es ist wahr, diese Musik ist beinahe sprechend; deutlich erscheint der Choral als, wir sagen nicht Ursache, sondern eher als treibendes Element der jubelnden Freude, oder noch besser gesagt, als organischer Bestandtheil derselben. Mendelssohn als Künstler konnte denselben auch nicht anders behandeln: ein symbolisches Hineinverflechten desselben, wobei er gleichsam eine ausserhalb der Musik liegende Idee dargestellt hätte, die dann die freudige Stimmung erzeugte (etwa wie dies später durch Meyerbeer geschah), würden wir nicht als künstlerisch bezeichnen können; der Künstler konnte ihn nur als musikalischen Gedanken den übrigen Motiven seines Stückes anschliessen und organisch mit denselben verknüpfen. Ob diejenigen, für welche diese Choralmelodie die ganz besondere tief-symbolische Bedeutung hat, mit dieser Art der Verarbeitung zufrieden sein werden, namentlich in einem Werke, welches durchaus nicht in ernstem und strengem Style geschrieben ist und grösstentheils festliche Freude ausdrückt, ist eine andere Frage, die wir hier nicht zu beantworten haben. — Die nachdrücklichste Wirkung aber ist für den Schluss aufgespart; nachdem an das zweite Thema sich in ruhigerem Ausdrucke gebundene Figuren in den tieferen Instrumenten neben ausdrucksvoller Kantilene in der Höhe angeschlossen, sich allmählich auch den höheren Instrumenten mitgetheilt und zu grösster Fülle gesteigert haben, da stimmt das ganze volle Orchester die Melodie des Chorales an und schliesst mit derselben (den beiden ersten Versen) in grösstem Pompe das Werk ab.

So ist uns also, um in Kürze auf das früher Gesagte zurückzukommen, diese Symphonie zunächst und vor Allem ein glänzender Beweis der staunenswerthen Leichtigkeit und Sicherheit, mit welcher Mendelssohn schon in jener frühen Zeit Form und instrumentale Technik zu verwenden wusste, um einem bestimmt vorliegenden Zwecke gerecht zu werden; mit Bewunderung sehen wir, wie sicher er, auch bei offenbar rascher Konzeption, auf seine rege Erfindungskraft zählen konnte, mit welchem feinen künstlerischen Takte er den Kontrast zu handhaben, die Bewegung im Athem zu halten, Monotonie zu entfernen wusste. Um aber den richtigen Gesichtspunkt zur Beurtheilung des Werkes nicht zu verfehlen, hat man zu bedenken, dass dasselbe durchaus als Gelegenheitswerk betrachtet sein will; weder ist es an neuen und eigenthümlichen Gedanken so reich wie etwa die A dur-Symphonie, noch ist in der formellen und instrumentalen Behandlung jene unerschöpfliche Feinheit der Detailarbeit wahrzunehmen, wie wir sie an den meisten anderen Orchesterwerken Mendelssohns bewundern. Das Interesse, welches hierdurch unserer Symphonie etwa abgehen könnte, wird nun wie wir sahen ersetzt durch die deutliche und stellenweise beinahe greifbare Beziehung zu dem äusseren Anlasse derselben; und wie der Komponist in den beiden letzten Sätzen durch Einwebung des Chorales »eine feste Burg« gezeigt hat, dass ihm die Bedeutung des Festes bei der Komposition vorschwebte, so mögen wir leicht vermuthen, dass hierauf bezügliche Impulse ihn auch bei den anderen Sätzen geleitet haben; den Inhalt derselben aber in Worte kleiden und einen sonstigen Fortschritt der Idee nachweisen zu wollen, würde sich Mendelssohn selbst, bei seinen aus den Briefen bekannten Grundsätzen, entschieden verbeten haben. Jedenfalls ist jeder Gedanke an eine kirchliche oder gar konfessionell-tendentiöse Musik völlig fern zu halten; hatte für Mendelssohn die Reformation eine tief in seinem Herzen ruhende Bedeutung, so hat er diesem Gefühle wenigstens in dieser Symphonie nicht Ausdruck gegeben; für die Zuhörer aber, gleichviel welcher Konfession sie angehören mögen, ist es vollkommen gleichgültig, zu wissen, wie Mendelssohn über solche Fragen dachte, da die Symphonie selbst durchaus keines Kommentars bedarf, sondern ohne weiteres künstlerisch verstanden werden kann. Dieselbe ist eben einfach eine Festsymphonie, welche vielleicht anderen, ernsteren Festlichkeiten einen glänzenden, heiteren Abschluss geben sollte, und diesen nur wenig getrübten Charakter des Jubels und freudigen Muthes, der sich freilich aus Kampf und Unruhe entwickelt, hält sie in einfacher Weise, ohne dass irgendwie eigentlich tiefe Saiten angeschlagen würden, fest. Wäre der Choral und etwa die kurze Stelle der Einleitung nicht, man würde nicht entfernt auf die Vermuthung einer tieferen oder gar religiösen Bedeutung des Werkes kommen, und auch jener erscheint überall so, dass seine Wirkung eine rein musikalische, keineswegs symbolische ist. Vielleicht sind eben die angeführten Punkte: der deutliche Charakter der Gelegenheitsmusik, verbunden mit der Gefahr durch das Forschen nach tieferen Intentionen künstlerisch missverstanden zu werden, für Mendelssohn bestimmend gewesen, das Werk nicht herauszugeben.

Berichte.

Der Verein für Konzert-Musik in Braunschweig von 1863—1868.

Am 27. Oktober 1863 eröffnete der Verein für Konzert-Musik die Reihe seiner Konzerte mit Mendelssohn's Ouvertüre »Meeresstille und glückliche Fahrt«, und wir sind im Laufe der Jahre zu der Ueberzeugung gekommen, dass diese Ouvertüre für den Verein bedeutungsvoll geworden: auf musikalischem Gebiete herrschte damals in unserer guten Vaterstadt tiefe, schwüle Stille, die im Laufe des Jahres allerdings einige Male durch Konzerte unterbrochen wurde, aber doch nur so bescheiden, dass das Publikum — ein Konzert-Publikum kannte man damals noch nicht — wenig oder gar nicht davon berührt wurde; wer sich der genannten Ouvertüre erinnert, wird in dem ersten Theile derselben diese dumpfe, furchtbare Schwüle trefflich geschildert finden, und in dieser Hinsicht müssen wir die Wahl derselben gerade zu Anfang dieser längeren Reihe von Konzerten als sehr bezeichnend anerkennen.

Ob wohl der zweite Abschnitt, »die glückliche Fahrt«, ebenso bezeichnend zu nennen ist?

Nun, fünf Jahre lang zog das Schifflein des Vereins auf hoher See umher, manches Ungewitter, manchen anscheinend Tod und Verderben bringenden Sturm hat es auszuhalten gehabt, mehr als ein Mal haben es die Wogen zu verschlingen gedroht: aber es schaukelt noch heute lustig auf den Wellen, und wenn sie auch wohl noch manchmal murren und grollen möchten, so hat das Schifflein doch seine Kraft erprobt, und wir brauchen nicht zu fürchten, dass es im Sturme zerschellt; insofern möchte also auch wohl »die glückliche Fahrt« bezeichnend sein.

Digitized by Google

Für das musikalische Publikum dürfte es von einigem Interesse sein, einen geordneten Ueberblick über die Thätigkeit des Vereins in den ersten fünf Jahren seines Bestehens zu haben; der Hauptsache nach wollen wir mit Uebergehung von weniger bedeutenden Sachen versuchen, diesen in den folgenden Zeilen zu geben.

Es wurden zu Gehör gebracht.

1. Orchesterwerke.

a. Symphonien.

3. Symphonie (Eroica) von Beethoven.
4. - B-dur - -
5. - C-moll - -
6. - (Pastoral-) - -
7. - A-dur - -
8. - F-dur - -

Esdur-Symphonie von Mozart.
C dur- - - -
G moll- - - -
C dur- - - Schubert.
H moll- - - -
G dur- - Nr. 3 von Haydn.
Symphonie von Herbeck.
A moll-Symphonie von Mendelssohn.
D moll- - Nr. 4 von Schumann.
Columbus von Abert.
Symphonische Phantasie von Hiller.

b. Ouvertüren.

Meeresstille und glückliche Fahrt von Mendelssohn.
Wasserträger von Cherubini.
Abencerragen - -
Medea - -
Benvenuto Cellini von Berlioz.
König Lear - -
Leonore von Beethoven.
Coriolan - -
Zur Weihe des Hauses von Beethoven.
Egmont von Beethoven.
Zauberflöte von Mozart.
Jubel-Ouvertüre von Weber.
Oberon - -
Euryanthe - -
Kirchliche Fest-Ouvertüre von Nicolai.
Hans Heiling von Marschner.
Tannhäuser von Wagner.
Rosamunde von Schubert.
Melusine von Mendelssohn.
Sommernachtstraum von Mendelssohn.
Vestalin von Spontini.
Iphigenie in Aulis von Gluck.

c. Konzerte für Solo-Instrumente und Orchester.

Konzert für Pianoforte (Es-dur) v. Beethoven.
Konzert für Violine (D-dur), Op. 61, von Beethoven.
Romanze für Violine (F-dur), Op. 50, von Beethoven.
Konzert für Pianoforte (G-moll) von Mendelssohn.
Capriccio (H-moll), Op. 22, von Mendelssohn.
7. Konzert für Violine von Spohr.
9. - - - - - -
Konzert in Form einer Gesangscene v. Spohr.
Andante und Rondo für Violine von Rud. Creutzer.
Konzert für Pianoforte von Weber.
Concerto symphonique für Pianoforte von Litolff.
Konzert für Pianoforte (C-moll) von Mozart.
- - Clarinette von Sobeck.
- - Violoncello von Molique.
- - - - Grützmacher.

d. Sonstige Sachen für Orchester.

Des Sängers Fluch, Ballade von H. v. Bülow.
Tokkata für die Orgel von Bach (für Orchester eingerichtet von Esser).
Fee Mab, Scherzo aus Romeo und Julie von Berlioz.
Irrlichter-Tanz von Berlioz.
Pilgermarsch aus der Harold-Symphonie von Berlioz.
Suite Nr. 1 (D-moll) von Lachner.
Suite Nr. 3 - -
Träumerei aus den Kinderscenen v. Schumann.
Reitermarsch von Schubert (instrumentirt von F. Liszt).
Entr'acts zu Rosamunde von Schubert.
Musik zum Sommernachtstraum von Mendelssohn.
Maurerische Trauer-Musik von Mozart.

2. Werke für gemischten Chor.

a. Oratorien.

Die Schöpfung von Haydn.
Rahab von Meves.
Judas Maccabäus von Händel.
Jephta von Reinthaler.

b. Sonstige Sachen.

Erste Walpurgisnacht von Mendelssohn.
Manfred von Schumann.
Orpheus von Gluck.
42. Psalm von Mendelssohn.
Kantate für jede Zeit von Bach.
C dur-Messe von Beethoven.
Ave verum von Mozart.

3. Werke für Kammermusik.

a. Sonaten, Duos etc.

Stücke im Volkston von Schumann.
Sonate A-moll - -
- D-moll - -
- Op. 105 - -
Variationen in C-moll Op. 36 von Beethoven.
Sonate G-dur Op. 30 Nr. 3 von Beethoven.
- G-dur Op. 96 - -
- Op. 47 (Kreutzer gewidmet) von Beethoven.
Sonate in Cis-moll Op. 27 Nr. 2 v. Beethoven.
- Op. 109 von Beethoven.
- Op. 57 F-moll von Beethoven.
- Op. 12 Nr. 2 - -
- Op. 24 - -
Rondo brillant von Schubert.
Konzert für Violoncello von C. Schubert.
Suite für Violine von Bach.
Chaconne - -
Corrente u. Sarabande f. Violoncello v. Bach.
Variationen für Klavier von Bach.
Konzert für 2 Klaviere in C-dur von Bach.
Concertino für Harfe in G-dur von Oberthür.
Serenade - - von Parish-Alvars.
Elegie von Ernst.
Polonaise Cis-moll von Chopin.
Sonate für Violine von Tartini.
17 Variationen für Klavier, Op. 54, von Mendelssohn.
Chaconne von Tomaso Vitali.
Gavotte von Kirnberger.

b. Trios.

Trio in C-moll von Mendelssohn.
Trio Op. 97 B-dur von Beethoven.
- Op. 70 Nr. 1 - -
- in Es-dur Op. 12 von Hummel.
- in G-dur Nr. 1 (von Breitkopf & Härtel'scher Ausgabe) von Haydn.
Trio Op. 100 Es-dur von Schubert.
- E-moll von Nick.

c. Quartette, Quintette etc.

Quartett in D-moll von Schubert.
- - E-moll Op. 44 von Mendelssohn.
- - Es-dur Op. 12 - -
- Op. 74 von Beethoven.
- Op. 18 Nr. 1 F-dur von Beethoven.
- Op. 18 Nr. 2 G-dur - -
- Op. 18 Nr. 4 C-moll - -
Septett von Beethoven.
Quintett Es-dur, Op. 44 von Schumann.
Quartett in G-dur von Haydn
- Op. 97 - -
Octett von Hohnstock.

d. Lieder und Gesänge

von Reinecke, Mendelssohn, Schubert, Schumann, Marschner, Taubert, Spohr, Beethoven, Hiller, Gurlitt, Händel, Weber, Jensen, Löwe, Mozart, Rubinstein u. A.

Namen, welche Zeugniss ablegen, dass es dem Vereine Ernst ist, den bis dahin geradezu verwöhnten und einseitig gebildeten Geschmack unserer Stadt auf bessere Bahnen zu lenken, wie wir denn bei dieser Gelegenheit mit Vergnügen konstatiren wollen, dass nach dem einstimmigen Zeugnisse unserer musikalischen Lehrkräfte nach beregter Richtung hin eine entschiedene Wendung zum Bessern eingetreten ist.

Zu unserm Leidwesen umfasst der zweite Abschnitt (Werke für gemischten Chor) nur wenige Sachen, und wir beklagen dies um so mehr, als gerade dieses Feld das lohnendste für Vereinsthätigkeit sein sollte; allerdings muss man die speciellen Verhältnisse in unserer Vaterstadt genau kennen, um richtig zu urtheilen. Die Einen wälzen die Schuld auf Lust oder Unlust, Fähigkeit oder Unfähigkeit des Dirigenten, Andere auf den Verein für Konzert-Musik, indem sie behaupten, er müsse sich den Mitwirkenden gegenüber eine Stellung an, die nur dem Vorstande und den Stimmführenden der Singakademie gebühre, während Dritte der Ansicht sind, dass das Orchester zu hohe Forderungen mache und zu wenige Proben abhalte; wir kennen, wie gesagt, diese Verhältnisse zu wenig, aber wir sollten glauben, dass alle Faktoren in der Liebe zur Kunst einig sein müssten, und dass in einer Zeit, welche Zunftzwang verbannt und die Herrschaft der Monopole auch auf musikalischem Gebiete durch Freizügigkeit zu brechen sucht, sich Mittel und Wege finden lassen, um die Kunst von den ihr hier angelegten Fesseln zu befreien.

Einigkeit thut immer Noth, am meisten aber da, wo man etwas Grosses und Hohes erreichen will; sollte die Singakademie, welche noch immer nicht allein tüchtige, sondern auch dauerhafte Kräfte in sich fasst, sich nicht ganz und gar mit dem Vereine für Konzert-Musik verschmelzen lassen, um zwei Vorstände zu vermeiden, die neben einander doch nicht gut bestehen können, und sollte es dem Vereine für Konzert-Musik nicht gelingen können, eine bewährte und als solche hier anerkannte Kraft nach Braunschweig zu ziehen, um solche Werke einzustudiren und wenigstens diese Oratorien-Aufführungen zu dirigiren? wenn wir uns nicht sehr täuschen, so geschähe damit dem vielfach mit Geschäften überbürdeten Kapellmeister ein wesentlicher Dienst, welchen er liebenswürdig genug sein würde, anzuerkennen.

Und die Kapelle? — nun, die herzogliche Hof-Kapelle ist neu organisirt, bildet jetzt ein geschlossenes Ganzes, hat neue, stellenweise sogar ausgezeichnete Mitglieder in sich aufgenommen, die tiefere Stimmung eingeführt und den Zweck, welchen sie hat erreichen wollen in ihren Kämpfen mit dem Konzert-Vereine, erreicht; wir wissen, dass viele ehemalige Gegner des Konzert-Vereins in der Hof-Kapelle willig und gern jetzt die Bestrebungen des Vereins anerkennen und unterstützen, und glauben, dass fast kein Mitglied der Kapelle sich der Ueberzeugung verschliesst, dass ohne Anregung und ohne thatkräftige Hülfe des Vereins es nicht möglich gewesen wäre, eine solche Reihe von Konzerten hier zu veranstalten, die alten

Digitized by Google

Gegensätze scheinen geschwunden, und diese günstigen Verhältnisse sollten benutzt werden, um bessere zu schaffen; geht es auf dem angedeuteten Wege nicht, so würde es angezeigt sein, sich von der Herrschaft des Vereins für Konzert-Musik zu emancipiren, und zu versuchen, was die herzogliche Hof-Kapelle und die Singakademie jede für sich, oder beide vereint, selbständig auf musikalischem Gebiete erringen können; es scheint uns dieser Weg aber etwas gefährlich, denn es lässt sich nicht immer »ein milder Zweck« finden, um dessenwillen das Publikum gleichsam gezwungen wird, den Zuhörerraum zu füllen.

Wir bitten den Leser dieser Abschweifung wegen um freundliche Entschuldigung; auch uns beseelt Liebe zur Kunst, und wir möchten ob der Gegenwart doch auch die musikalische Zukunft nicht vergessen.

Wenden wir uns nun unserer Aufgabe wieder zu, so haben wir noch der Mitwirkenden zu gedenken, welche uns der Verein in den ersten fünf Jahren vorgeführt hat, und da steht an erster Stelle der glänzenden Reihe die treffliche Hof-Kapelle aus Hannover unter Direktion des bewährten Hof-Kapellmeisters Fischer; wir wollen über die Leistungen dieses Orchesters nichts weiter sagen, der jedesmalige herzliche Empfang, die freudig dankbare Anerkennung von Seiten der Braunschweiger, der sichtlich tiefe und nachhaltige Eindruck, welchen die Leistungen des Orchesters hier hervorrufen, werden der benachbarten Künstler-Genossenschaft Beweis genug sein, wie sehr sie hier in Braunschweig geschätzt wird.

Bevor wir zur Aufzählung der Solisten übergehen, gedenken wir noch des von dem Vereine für Konzert-Musik *) im Sommer 1865 veranstalteten Musikfestes, welches uns neben anderen Sachen den Samson und die neunte Symphonie in trefflicher Aufführung brachte. Von besonderer Wichtigkeit war die Aufführung des Samson, weil dies das erste Mal war, dass ein grosses Musikfest wagte, von dem herkömmlichen Schlendrian sich loszusagen und das herrliche Werk möglichst in seiner Originalgestalt zu geben, mit Orgel und Klavier. Wenn wir auch nicht behaupten wollen, unsere Aufführung sei schon eine in jeder Hinsicht makellose und mustergiltige gewesen, so können wir doch die tiefe Wirkung des Oratoriums eben in dieser reineren Gestalt bezeugen; und da man nach und nach immer allgemeiner anfängt, bei Aufführung Händel'scher Oratorien diesen sichern Weg zu betreten, so fürchten wir nicht anmaasslich zu erscheinen, wenn wir dem Vereine für Konzert-Musik das Verdienst vindiciren, in richtiger Würdigung eines Zeitbedürfnisses hierin vorangegangen zu sein.

Von den aufgetretenen Solisten nennen wir noch:

a. für Gesang:
Frau Harriers-Wippern, Fräulein Bettelheim, Frau Joachim, Fräulein Rothenberger, Frau Passy-Cornet, Fräulein Storck, Fräulein Drasdill, Fräulein Strahl, Frau Hempel-Christinus, Frau Müller-Berghaus, Fräulein Wigand, Fräulein Garthe, Fräulein Ubrich, Fräulein Himmelmann, Fräulein Nanitz, Fräulein Eggeling, Fräulein Gindele, Frau Soltans-Hentz, ferner die Herren Stockhausen, Carl Hill, Dr. Guntz, Denner, Bletzacher, Pirk, Weiss, Wolters, Thelen, Siegel.

b. für Klavier:
Frau Clara Schumann, Fräulein Luise Hauffe, Fräulein Sara Magnus, Fräulein Hey, Fräulein Schiegel, Fräulein M. Krebs, Frau Jaell-Trautmann, Fräulein Marstrand, Fräulein Ottilie Friese, ferner die Herren H. von Bülow, Reinecke, Tausig, Alex. Dreyschock, Alfr. Bercht, Nick, Weigand, Hiller, Jaell.

c. für Violine:
Die Herren Joseph Joachim, David, Bargheer, Hohnstock, Blumenstengel, Herner, Dreyschock, Kaiser, Lauterbach, Bott und Fräulein Franziska Friese.

d. für Clarinette: Herrn Sobeck.

e. für Harfe: Herrn Oberthür.

f. für Violoncello:
Die Herren Lübeck, Grabau, Lindner, Kindermann, Th. Müller, Fitzenhagen, Goltermann,
und endlich

g. die Quartette der Herren Blumenstengel, Sommer, Eggeling, Kindermann, der Gebrüder Müller und der Herren Auer, Brandt, Beer und Albrecht.

Eine lange, stattliche Reihe gefeierter Künstler und Künstlerinnen, denen wir manchen herrlichen Genuss zu verdanken haben; hoffen wir, dass die folgenden Jahre viele von ihnen wiederbringen und uns mit neuen, hier noch nicht gehörten, ebenfalls bekannt machen; dem Vereine für Konzert-Musik wünschen wir von ganzem Herzen einen guten Fortgang!

*) Mit Mühen und Opfern, und in rühmlicher Hochherzigkeit mehrerer dabei betheiligten Kunstfreunde. D. Red.

Nachrichten und Bemerkungen.

✱ Berlin. (Haupt's Orgelkonzerte.) A. Haupt giebt in diesem Winter in der Parochialkirche eine Reihe von Orgelkonzerten, in denen er die Kenner des klassischen Orgelspieles durch seinen meisterhaften Vortrag, namentlich Seb. Bach'scher Werke entzückt. Das erste Konzert fand Mittwoch den 30. Sept. statt und begann mit einem Konzert-Satze in Es-moll von L. Thiele, dem denn grösstentheils Bach'sche Kompositionen folgten: Choral, Ich ruf zu dir Herr Jesu Christ, Präludium und Fuge in C-moll, Sonate in Es-dur, Phantasie und Fuge in G-moll, Präludium und Fuge in G-dur. Im zweiten Konzert, Mittwoch den 21. Oktober, spielte er ausser einigen Choralvorspielen: Präludium und Fuge in E-moll, Präludium und Fuge in C-dur, die *Fantasia chromatica* und *canzone*, und Präludium und Fuge in F-dur. Fräul. Richter und Fräul. Schweitzer trugen dazwischen einige Gesänge von Bach, Händel, Stradella und Cherubini vor. Wir werden später einen ausführlicheren Bericht über diese in ihrer Art einzigen Konzerte geben, da man sonst selten Gelegenheit hat, die schwierigen Bach'schen Werke in so vollendeter Ausführung zu hören.

✱ Musik- und Gesangvereine in Böhmen. Das Jahrbuch der statistischen Centralkommission veröffentlicht einen statistischen Ausweis über die österreichischen Musik- und Gesangvereine. Nach demselben bestehen in den im Reichsrathe vertretenen Ländern nicht weniger als 50 Musikvereine mit 10,806 Mitgliedern und 428 Gesangvereine mit 29,703 Mitgliedern. Von den ersteren entfallen auf Böhmen: sechs Vereine in Prag, Verein zur Beförderung der Tonkunst mit 115, Verein der Kunstfreunde für Kirchenmusik mit 381, Euterpe mit 464, Musikbildungsverein mit 598 und Sophienakademie mit 628, zusammen mit 2414 Mitgliedern; Musikvereine in Karlsbad mit 91, Leitmeritz 68, Aussig 104, Ellbogen 58, Joachimsthal 58, Zinnwald 26, Hohenfurth 26, Mies 101, Seitschan 87 und Böhmisch Leipa mit 87 Mitgliedern. Gesangvereine bestehen in Prag 3 mit 694, auf dem Lande 209 mit 11,783 Mitgliedern.

(Tagesbote aus Böhmen vom 6. April 1868.)

✱ Kopenhagen. Im Nationaltheater wird gegenwärtig eine neue Oper »Des Paschas Tochter« einstudirt, Text von H. Hertz, Musik von P. Heise.

✱ Köln. Am 22. Oktober ist hier die neue Oper »Mignon« von Ambroise Thomas zum ersten Mal vor überfülltem Hause gegeben und im Ganzen beifällig aufgenommen worden.

✱ Dresden. Die sechs Abonnements-Konzerte dieses Winters werden, wie angekündigt, folgende Werke vorführen — I: Ouvertüre zu Euryanthe von Weber; Symphonie zur Feier der Reformation von Mendelssohn (neu); Ouvertüre zu Anacreon von Cherubini; Sinfonia eroica von Beethoven. II: Ouvertüre zu Vestalin von Spontini; Symphonie Nr. 3 in Es-dur von Haydn; Ouvertüre zu Otto der Schütz von Rudorff (neu); Symphonie Nr. 4 von Beethoven. III: Ouvertüre Op. 115 von Beethoven; Suite Nr. 4 von Lachner (neu); Ouvertüre Meeresstille und glückliche Fahrt von Mendelssohn; Symphonie in B-dur von Schumann. IV: Ouvertüre zu Waldmeisters Brautfahrt von Gernsheim (neu); Symphonie von Bruch (neu); Ouvertüre zu Cantemire von Fesca; Symphonie Nr. 6 in Es-dur von Haydn. V: Suite in H-moll von Bach; Symphonie Nr. 3 in C-moll von Spohr; Symphonie Nr. 4 in B-dur von Gade; Konzert-Ouvertüre in A-dur von Rietz. VI. Ouvertüre zu Manfred von Reinecke (neu); Symphonie in Es-dur von Mozart; Ouvertüre zur Waldnymphe von Sterndale-Bennett; C moll-Symphonie von Beethoven. Ein ansehnliches Programm.

✱ Stettin. (Ein neues Konservatorium.) Durch eine Vereinigung der bedeutendsten hiesigen Musiker und löbliche Begünstigung seitens der Behörden ist ein Konservatorium der Musik zu Stande gekommen und am 1. Oktober feierlich eröffnet. Die Zahl der Zöglinge ist bis jetzt schon auf hundert gestiegen. Das Institut wird namentlich dem besseren Bürgerstande zu gute kommen. Unter den Lehrern, welche daran wirken, nennen wir Musikdirektor Flügel, Dr. E. Krause, Kapellmeister Kossmaly und Carl Kunze, welcher Letztere sich um die Gründung dieser neuen Musikschule namentlich verdient gemacht hat.

✱ New York. Der deutsche »Aschenbrödel-Verein« feierte die Wiedereröffnung seines Klubhauses durch eine musikalische Matinée, wobei das Programm aus lauter Stücken bestand, die dort neu waren: Mozart's Octett in C-moll für Bläser; ein Trio für zwei Hörner und Posaune von Carl Bergmann (Manuscript) und Händel's 1749 geschriebene »Feuerwerksmusik«.

✱ St. Petersburg. Unlängst wurde hier Lohengrin aufgeführt als die erste Wagner'sche Oper in Russland, und zwar in russischer Sprache.

Digitized by Google

ANZEIGER.

[198] Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

KÖNIG MANFRED

Oper in 5 Akten von

C. Reinecke.

Partitur 18 Thlr. — Vollständiger Klavierauszug 8 Thlr.
Klavierauszug zu 2 Händen, ohne Worte, 4 Thlr. 20 Ngr.
Einzeln daraus:
Ouverture. Partitur 2 Thlr. Stimmen 3 Thlr. 10 Ngr. Für Pianoforte zweihändig 15 Ngr., vierhändig 25 Ngr.
Vorspiel zum fünften Akte. Partitur 5 Ngr. Stimmen 20 Ngr.
Einzelne Gesangsnummern (Nr. 5, 7, 11, 17, 20, 20, 33, 34) 7½—17½ Ngr.
Potpourri für Pianoforte zu 2 Händen 20 Ngr., zu 4 Händen 25 Ngr.

Die Oper ist in Leipzig und Wiesbaden, die Ouverture in Basel, Leipzig (Gewandhaus), New-York, Prag, Sondershausen, Wiesbaden, das Vorspiel zum 5. Akte (Entr' Act) in Basel, Berlin, Braunschweig, Elberfeld, Frankfurt a. M., Leipzig, London, Prag, Sondershausen, zugleich Bielefeld, Saarbrücken, Wiesbaden mit grossem Beifall aufgeführt worden.

---

[199] Verlag von *F. E. C. Leuckart* in Breslau.

Franz Schubert's Werke für Kammermusik

für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet.

Serie I. Violin-Quartette, Violin-Quintett und Octett.

Bisher erschienen:

Quartett in A-moll. Op. 29 . . . . 1 Thlr.
Grosses Quartett in D-moll. Op. posth. . . . . 1½ -
Grosses Quintett in C-dur. Op. 163 . . . . 1½ -

(Demnachst erscheinen: **Grosses Quartett in G-dur.** Op. 161 und **Octett in F-dur.** Op. 166.)

Allegro und Andante aus der unvollendeten Symphonie in H-moll von Franz Schubert,

für Pianoforte zur vier Händen bearbeitet von *Th. Herbert* und *C. Hübschmann.*

Preis: 25 Sgr.

Nr. 1. Allegro moderato. 15 Sgr. Nr. 2. Allegro con moto. 12½ Sgr.

---

[200] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Acht Albumblätter

für das Pianoforte im leichten Style

von

Emil Krause.

Op. 16.

Preis 15 Ngr.

---

[201] Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Pierluigi da Palestrina

Motetten

(fünf-, sechs-, sieben- und achtstimmig)

in Partitur gesetzt und redigirt

von

Theodor de Witt.

3 Bände à 5 Thlr.

---

[202] Demnächst erscheint in meinem Verlage:

SINFONIEN

von

Ludwig van Beethoven.

Herausgegeben von **Fr. Chrysander.**

Partitur.

Pracht-Ausgabe.

Nr. 1.	Op. 21.	in C dur	Netto	Thlr.	1. —
- 2.	- 36.	in D dur	-	-	1. 15
- 3.	- 55.	in Es dur (Eroica) . . .	-	-	1. 15
- 4.	- 60.	in B dur	-	-	1. 15
- 5.	- 67.	in C moll	-	-	1. 15
- 6.	- 68.	in F dur (Pastorale) . .	-	-	1. 15
- 7.	- 92.	in A dur	-	-	1. 15
- 8.	- 93.	in F dur	-	-	1. 15
- 9.	- 125.	in D moll (mit Chor) . .	-	-	3. —

In elegantem Einbande kostet jede Sinfonie 15 Ngr. mehr.

Leipzig und Winterthur im October 1868.

J. Rieter-Biedermann.

---

[203] Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Neue Pianoforte-Werke

von

Stephen Heller.

Op. 119.	**Préludes** pour Piano. Cah. I. II . .	à 1 Thlr.	— Ngr.
- 120.	**Lieder** für das Pianoforte	1 -	5 -
- 121.	**Trois Morceaux** pour Piano	1 -	— -
- 122.	**Valses-Rêveries** pour Piano	1 -	— -
- 123.	**Feuilles volantes** pour Piano	1 -	12½ -

---

[204] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Drei

DIVERTISSEMENTS

für

zwei Violinen, Viola, Bass und zwei Hörner

komponirt von

W. A. Mozart.

Für Pianoforte zu zwei Händen

bearbeitet

von

H. M. Schletterer.

Nr. 1 in D. Nr. 2 in F. Nr. 3 in B à 1 Thlr.

Hierzu eine Beilage von Carl Cnobloch in Leipzig.

Verantwortlicher Redakteur: Robert Seitz in Leipzig.
Herausgeber und Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 11. November 1868. **Nr. 46.** III. Jahrgang.

Inhalt: Aufführungen antiker griechischer Tragödien mit moderner Musik. — Johann Nepomuk Schelble. II. — The Church Choral Union, ein neuer Verein in New-York. — Briefwechsel. — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Neuigkeiten des Buch- und Musikhandels. — Anzeiger.

Aufführungen antiker griechischer Tragödien mit moderner Musik.

Am 26. und 28. September dieses Jahres führten die Primaner des Berlinischen Gymnasiums zum grauen Kloster den König Oedipus des Sophokles in griechischer Sprache auf. Die Chöre wurden mit Instrumentalbegleitung der Liebig'schen Kapelle von Mitgliedern der ersten Singeklasse des genannten Gymnasiums unter Leitung ihres Lehrers, des Professors Heinr. Bellermann, gesungen, welcher schon früher zu einer ähnlichen im Jahre 1858 stattgefundenen Aufführung die Gesänge komponirt hatte, und zwar in griechischer Sprache. Hierdurch unterscheidet sich die Bellermann'sche Komposition wesentlich von anderen ähnlichen musikalischen Bearbeitungen antiker Tragödien, wie die Mendelssohn'sche Antigone, die Taubert'sche Medea u. s. w., denn diese Komponisten haben die deutschen Worte der Donner'schen Uebersetzung komponirt, wodurch es unmöglich geworden ist, nach ihren Melodien den griechischen Text zu singen. Da jene Aufführungen auf dem Gymnasium aber gerade den Zweck hatten, die Tragödie in der Ursprache vorzuführen, so musste Bellermann natürlich auch seiner Komposition die griechischen Worte selbst zu Grunde legen. Wir kommen hierauf späterhin zurück. Es dürfte daher für manchen der geehrten Leser nicht ohne Interesse sein, wenn wir zunächst hier eine Zusammenstellung und einen kurzen Bericht über alle bis jetzt bei uns in Deutschland mit Musik zur Aufführung gebrachten antiken griechischen Tragödien geben.

1. Die **Antigone des Sophokles.** Die erste Veranlassung, die antike Tragödie auf das moderne Theater zu bringen, verdanken wir dem Könige Friedrich Wilhelm IV., welcher im Jahre 1841 Mendelssohn mit der Komposition der Sophokleischen Antigone beauftragte. Mendelssohn ging mit grosser Liebe an sein Werk, und seine Musik gehört unbedingt zu dem Besten, was er geschaffen hat: eine durch und durch gesunde, kräftige Musik, die durch ihren Fluss und ihre Natürlichkeit, trotz mancher Eigenthümlichkeiten und Fehler Mendelssohn's, einen tiefen bleibenden Eindruck macht. Am 15. Okt. 1841, dem Geburtstage des Königs, wurde die Antigone zu Potsdam im neuen Palais zum ersten Male aufgeführt vor einer vom Könige eingeladenen Zuhörerschaft. Das Stück war auf das musterhafteste einstudirt, und der Eindruck war durch die Neuheit und das Gelungene der Darstellung ein ganz überwältigender. Eine lautlose Stille herrschte während der Aufführung, und auch nach dem Schlusse wagte Niemand sich zu erheben, bis endlich der König mit den Worten »Gute Nacht, meine Herren!« das Theater verliess und so das Zeichen zum Aufbruch gab. Selbst die gründlichsten Kenner der alten Dichter, die bedeutendsten Philologen waren überrascht von der dramatischen Wirkung des Gedichtes und von der hinreissenden Gewalt der Musik, wenn sie an der richtigen Stelle eintritt. »Der Chor (sagt E. Fischer*), wie er in der alten Tragödie naturgemäss Volksstimme, oder (wie z. B. in den Eumeniden) Götterstimme ist, war zugleich der Reflex der Handlung selbst, indem die Menge, ehe sie handelnd eingreift oder nachher, der beständige Beurtheiler des Geschehenen auch in der Wirklichkeit ist, *vox populi, vox dei*. Denn eine Handlung wird uns eigentlich erst dann vollkommen deutlich, wenn wir wahrnehmen, wie sie auf Andere wirkt. Daher bleibt der Chor das einzige wahrhafte Mittel einer gleichzeitigen und gleichörtlichen Betrachtung der Handlung, welcher wir nicht entbehren mögen. Nun aber ist der Chor das grossartigste Mittel auch für die Musik und gerade ein solches, dem es am besten gelingt, die Empfindung eines grossen Momentes aufzufassen und festzuhalten, nicht aber selber sich dem wechselnden Spiele der Gedanken zu überlassen: überdem ist der Gesang für den Chor durchaus nothwendig, indem ein Sprechchor etwas Unmögliches ist.« Und Mendelssohn hat das grosse, nicht genug anzuerkennende Verdienst, zuerst diesen Chor durch seine Komposition wieder auf die Bühne gebracht und dadurch gezeigt zu haben, was die Musik hier zu leisten im Stande ist — und dies Lob wird nicht geschmälert, wenn wir auch sagen müssen, dass er bisweilen zu modernen Mitteln seine Zuflucht genommen hat, wo er durch ein treueres Anschmiegen an das Versmaass und den Strophenbau der Alten sicher eine noch grössere Wirkung erzielt hätte, und wenn wir es auch als unantik bezeichnen müssen, dass er oft den Chor nicht wirklich als Chor auffasst, sondern statt dessen den Gesang einer (Ihr Seligen, deren Geschick) oder mehrerer Solostimmen (O Eros, Allsieger im Kampf) anwendet. Mendelssohn hat hier die Bahn gezeigt, und seine Nachfolger haben von ihm gelernt.

2. Die **Medea des Euripides.** Der Eindruck, den die Antigone hervorgerufen, führte bald zu einem zweiten Ver-

*) »Ueber die zur musikalischen Komposition geeigneten Gedichte« im neuen Jahrbuche der Berlinischen Gesellschaft für deutsche Sprache und Alterthumskunde herausgegeben von F. H. v. d. Hagen. Heft 3, Berlin 1835.

Digitized by Google

sucho. Dor König wünschto auch eino Tragödie des Euripides, nämlich dio Medea, zu hören. Mendelssohn lehnte indess die Komposition ab; es hoisst, er habe die Chöre für unkomponirbar erklärt. Wahrscheinlich sagte ihm das Stück nicht zu; jedesfalls war die Aufgabe eine viel schwierigere, namentlich dadurch, dass hier Frauenchöre zu komponiren sind, die nimmermehr jeno Wirkung, wie sie Mendolssohn in dor Antigone erreicht hatto, machen können. Es übernahm nun Taubert die Komposition. Sie wurde ebenfalls zuerst im neuen Palais zu Potsdam (den 7. Aug. 1843) und darauf in demselben Jahre an des Königs Geburtstage am 15. Oktober im Schauspielhause zu Berlin aufgeführt. Gerade das, was dem Mendelssohn in einzelnen Gosängen so vollkommen gelungen war, nämlich einen schönen volltönigen Chorgesang herzustellen und trotz dor deutschen Uebersetzung und trotz der Anwendung von Solostimmon das Strophische (wie z. B. in den Chören »Vielos Gewaltige lebt«, »Auch der Danaë Reiz«, »Vielnamiger Wonn' und Stolz«) genügend hervortreten zu lassen, — gerade das wurde von Taubert nicht beachtet. Im Gegentheile, er löst den Chor absichtlich in den Gosang einzelner Solostimmen auf, so dass wir fast niemals (so schön und ausdrucksvoll er auch oft in seinen Melodien ist) zu dem Genusse kommen, eino Strophe in dem vom Dichter beabsichtigten Zusammenhango zu hören und als ein Ganzes zu ompfinden. Um oin Boispiel zu geben, will ich hier gleich den ersten Chor nach der Taubert'schen Behandlung hersetzen:

Strophe.

Alle: Zeus, Licht und o Erde!
Solo 1. Vernahmst du den Ruf, mit welchem die Unselige laut ihr Leiden beklagt?
Solo 2. Welch heftiges Sehnen ziehet dich hin zu dem Gatten, Thörin, beschleunigt des Lebens Ende?
Alle: Erflehe du das nicht.
Solo 2. Wenn sich dein Gemahl andarer Lieb' ergeben, nicht grolle du ihm darüber.
Alle: Zeus wird dich an ihm noch rächen.
Solo 1. Traure, jammre nicht um den Geliebten allzusehr.
Alle wiederholen: Traure, jammre nicht um den Geliebten allzusehr.

Gegenstrophe.

Chor 2. O käme sie, uns in das Auge zu sehn,
Solo 3. Dass sie vernähm' aus unserm Mund ein erheiterndes Wort.
Chor, Sopr. I. Es dämpfte den schworen Unmuth vielleicht.
Chor, Sopr. I, II, III. Und die stolze Seele u. s. f.

Und mit diesem ganz unmotivirten Wechsel der Stimmen hängt natürlich zusammen, dass dor Komponist die antistrophische Responsion gar nicht beachten kann. Denn anstatt oine zusammenhängende, fliessende Melodie zu erfinden, bringt er lauter kleine Sätzchen zu Tage, dio sich selten in Stropho und Gegenstrophe entsprechen können. Dann müssen wir aber noch bemerken, dass der Komponist nach unsern Begriffen überhaupt nicht respektvoll genug mit dem Gedichte solbst umgegangen ist. Bei der Komposition eines solchen Werkes muss der Musiker ganz objektiv verfahren und sich als erste Aufgabe hinstellen, durch seina Komposition dio Worte des Dichters dem Hörer verständlicher und eindringlicher zu machen. Dies schliesst natürlich jedo eigenmächtige Aenderung und Kürzung des Textes aus. Taubert verfährt aber gerado in diesom Punkto sehr frei, ja er geht hierin so weit, dass er an zwei Stellen ein ganzes Strophenpaar über Bord wirft, und namentlich das erste Mal hiordurch dio Intentionen des Dichters ontschieden beeinträchtigt. Den Inhalt der Tragödie setze ich bei meinen Lesern als bekannt voraus. In jener Scene, nachdem Aegeus der Modea gastliche Aufnahme in Athen versprochen und sio sich entschlossen hat dorthin zu gehen, offenbart sie dem Chore ihr grässliches Vorhaben, Iason's Braut durch einen Hochzeitsschmuck zu vergiften und ihre eigenen Kinder mit eigenor Hand zu ermorden: Nichts könne ihren treulosen Gatten bitterer kränken, nichts Anderes ihren Rachedurst stillen. Der Chor mahnt vergeblich von diosem furchtbaren Verbrechen ab, sie bleibt unerschüttert. Da fällt beim Euripides der Chorgesang oin und schildert das Land, die heilige Stadt Athen, deren gastliche Aufnahme sio (dio Mörderin ihrer eigenen Kinder) beansprucht:

Strophe.

Erechtheus' Söhne, beglückt von Alters her,
Ihr, die Kinder seliger Götter, im Land,
Dem heilig unverwüstbaren, wo ihr am Born
Herrlicher Weisheit trankt, und stets in dem heitersten Licht
Des Aethers sanft hinwandeltet, wo die geweihten
Neun Pieriden, dio Musen, wie sie sagen,
Einst Harmonia trug im Schoosse:

Gegenstrophe.

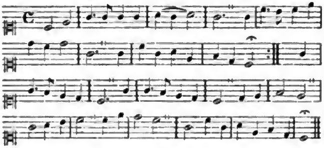
Wo Kypria von des Kephissos reizender
Welle schöpft' (erzählt man), und über das Land
Hinwehen liess mildathmenden, säuselnden Hauch
Leiseverfliegender Lüfte, dann in die Locken sich stets
Einwand die lieblichduftenden Rosengewinde,
Und die Gespielen der Weisheit sandt', Eroten
Mannigfaltiger Tugend Helfer!

Diese Schilderung, dio vom Dichter so schön gewählt ist, das grässliche Vorhaben Medea's in das rechte Licht zu stellen, beseitigt der Komponist als überflüssig und begnügt sich, zu seinem oigenen Nachtheile, mit dem zweiten Strophenpaare, welches für ein selbständiges Musikstück viel zu kurz ist und nun durch unnütze Wortwiederholungen die nöthigo Länge erhalten muss. — In derselben Weise streicht er in Nr. 6 das zweite Strophenpaar (Unglücklicher, armer Verlobter) — und in den Schlussanapästen lässt er sogar den letzten Vers, den Parömiakus fort, der in einem anapästischen Systeme zum rhythmischen Abschlusse durchaus nothwendig ist, wahrscheinlich, weil ihm die Worte »So endete dieses Begegniss« zu trivial erschienen. Taubert hat uns immerhin in der Medea eine im modernen Sinne ansprechende, im Ausdrucke edel gehaltene Musik geliefert, die in Frauen-Gesangvereinen vielen Anklang gefunden hat — nimmermehr erfüllt sie aber ihren Zweck als Musik zu einer antiken Tragödie.

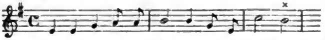
3. Der **Oedipus auf Kolonos des Sophokles.** Mendelssohn komponirte don Oedipus, nachdem er zwei Jahre zuvor die Medea zurückgewiesen, ebenfalls im Auftrage des Königs. Die Tragödie kam zuerst im neuen Palais den 10. Nov. 1845 zur Aufführung — wurde dann, wenn wir nicht irren, einmal im Schauspielhause zu Berlin gegeben; ist aber seitdem in Berlin nicht wieder aufgeführt worden. Die Musik ist in der Weise der Antigone der Stimmung durchaus angemessen und würdig gehalten, doch fehlt ihr jene Frische und Ursprünglichkeit, wodurch die Komposition der Antigone, trotz mancher Mängel, einen so wohlthuenden Eindruck macht. Mendelssohn hat auch hier dio Donner'sche Uebersetzung zu Grundo gelegt; das Strophische tritt meistens deutlicher als in der Antigono hervor: trotzdem erscheint aber die Musik matt, die Anwendung von Solostimmen ist auch hier nicht vermieden, und

Digitized by Google

die ganz unberechtigte Wiederholung der Worte am Schlusse der Chöre giebt ihr oft ein zu modernes Gepräge. Die Mendelssohn und den meisten neueren Komponisten eigenthümlichen Schwächen treten im Oedipus besonders hervor; es fehlt vor allen Dingen eine grosse, breit angelegte Melodik — fast überall sehen wir das Hervortreten sogenannter »Motive«, was schon in der Antigone einzelne Chöre schwächlich erscheinen liess. Diese Lehre von dem Motiv ist eine der unglücklichsten der Neuzeit — für Instrumentalmusik lediglich anwendbar — ein Schaden aber für jeden melodischen Gesang. Man stelle sich z. B. die alte schöne Choralmelodie »Wachet auf, ruft uns die Stimme« vor:

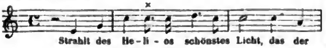


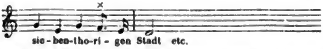
Wie hier gewaltig, die ganze Melodie in einem Gusse hingeworfen ist, nicht zusammengeflickt aus kleinen wiederkehrenden ähnlichen Wendungen, und doch empfindet man, dass es eine zusammenhängende, in ihren Theilen zusammengehörige, nichts Fremdes enthaltende Melodie ist. Dasselbe gilt von anderen, oft noch längeren Liedern, wie »An Wasserflüssen Babylon«, »Nun lob mein Seel' den Herren« etc. Diese Breite der Melodie, die sich wie ein weites antikes Gewand über die ganze Strophe ausbreitet und ihre schöne Gliederung durchblicken lässt, fehlt den neueren Komponisten fast gänzlich. Man muss nicht glauben, dass das ein Mangel an Talent ist; hier lässt sich durch ernstes Studium, namentlich durch ein streng kontrapunktisches Arbeiten in den alten Tonarten, ebensoviel erreichen, als umgekehrt durch eine schlechte Kompositionslehre (wie wir sie in Marx und Geyer besitzen) der Sinn für melodische Schönheit verloren geht. Und auch Mendelssohn ist, wie ich bereits angedeutet habe, von dem Fehler nicht freizusprechen, dass er seine Melodien aus sogenannten »Motiven« zusammensetzt. Dem gewiss in seiner Stimmung sehr wohlgetroffenen Chor »Auch der Danaë Reiz« liegt dies kleine Sätzchen:



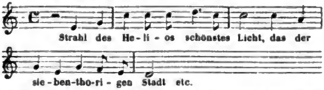
als Motiv zu Grunde. Durch häufiges, zum Theil variirtes Wiederholen dieser Floskel soll nun die Einheit der Melodie hergestellt werden, und sie wird es auch in der That, aber auf Kosten der Kraft und Grossartigkeit.

Eine andere Schwäche Mendelssohn's ist seine Rhythmik, ich meine nicht in Bezug auf die antiken Versmaasse, sondern überhaupt, und daher auch in Bezug auf unsere deutsche Sprache. Es ist nämlich eigenthümlich bei ihm, dass er sich scheut zwei kurze Silben durch zwei gleiche (Achtel-) Noten auszudrücken. Er punktirt fast jedesmal das erste Achtel:





Das klingt affektirt; hier wäre es doch viel natürlicher und schöner gewesen, so zu schreiben:



Er hat auch bisweilen diese zweite natürlichere Art, doch bedient er sich ihrer nur in sanfteren, weicheren Chören (z. B. »Auch der Danaë Reiz«, oder Oedipus: »Auch soll dich, o Greis«). Der Punkt soll der Melodie und dem Rhythmus Kraft geben, er thut es aber nicht; er verzerrt nur die natürliche Deklamation und erschwert dadurch das Verständniss der Worte. Diese und ähnliche Eigenheiten, wie z. B. unmässig kleine Auftakte (da, wo die Alten in ihrem richtigen Gefühle die stellvertretende Länge setzten), Noten mit doppelten Punkten u. s. w. finden sich in allen seinen Vokalwerken. Es sind dies Fehler unserer Zeit, über die sich viel sagen liesse, die aber aus unserer modernen Musik nur dann wieder schwinden werden, wenn die Komponisten zu einem normalen Studium der harmonischen und rhythmischen Verhältnisse zurückkehren.

(Schluss folgt.)

Johann Nepomuk Schelble
der Gründer des Cäcilien-Vereins in Frankfurt a. M.

II.

Soweit der wörtliche Bericht von J. Weismann. Auch das Folgende ist in Hauptsachen seiner Erinnerungsschrift entnommen, wenn auch die Fassung und die leitenden Gesichtspunkte nicht dem Verfasser jenes Büchleins, sondern dem des gegenwärtigen Artikels angehören.

Schelble that nun, wo der Verein allseitig festen Fuss gefasst hatte und auch in seiner Mitgliederzahl bedeutend gewachsen war, einen weiteren Schritt. »Die grossen Aufführungen mit blosser Klavierbegleitung liessen doch immer noch etwas Mangelhaftes in der Darstellung jener Werke, bei welchen nach der ursprünglichen Intention auch das Orchester mitwirken sollte. Anfangs suchte Schelble durch einen Kontrabass zu helfen, der dem Ganzen die nöthige Basis und Tiefe geben sollte; dann arrangirte er die Jahreszeiten und die Schöpfung für mehrere Klaviere. Alles jedoch nur Nothbehelf. Vollständige Orchesterbegleitung, so manche Schwierigkeit durch die vermehrten Kosten auch zu überwinden waren, durfte nicht länger fehlen. Am 10. März 1828 wurde Mozart's *Davidde penitente* und das *Credo* aus der Bachischen Messe in H-moll mit Orchester gegeben.« (Weismann S. 21.)

Mit dieser Ausbildung und Vervollkommnung des Technischen traf eine innere Umbildung des Vereins aufs engste zusammen. Es war in dieser Zeit, dass Schelble seinen Gesangverein in die Vokalwerke Joh. Seb. Bach's einführte und zwar mit einer Energie und Ausschliesslichkeit, um nicht zu sagen Einseitigkeit, dass dem Vereine dadurch ein Gepräge aufgedrückt ist, welches sich bis heute noch unverwischt erhalten hat. Ueber die äusseren

Digitized by Google

Anregungen, welche Schelble eben damals zu diesem Meister hinführten, oder mit anderen Worten, über die Wege, auf welchen ihm die damals noch wenig verbreiteten Partituren der grössten Bach'schen Vokalwerke zugingen, ist uns leider nichts Sicheres berichtet. Doch kann man mit ziemlicher Gewissheit annehmen, dass der Impuls von der Berliner Singakademie ausging. Bei dem Einen Hauptwerke, welches Schelble am 2. Mai 1829 zuerst vorführte, der Matthäuspassion, ist dies sicher, denn im Jahre zuvor, hundert Jahre nach der ersten Aufführung, hatte der junge Mendelssohn sie in Zelter's Singakademie zuerst wieder gegeben, wodurch sofort die Aufmerksamkeit aller besseren Chorvereine darauf gelenkt wurde. Dagegen mag es sein, dass Schelble mit der H moll-Messe, welche er schon 1828, also vor der Matthäuspassion, ganz aufführte, selbständig vorgegangen ist, und insofern rechtfertigt sich die Wahl dieser Hohen Messe zur Aufführung bei der jüngsten Erinnerungsfeier, welches Werk sonst, wollte man unbefangen und ohne bindende Rücksichten die passendste Musik für ein derartiges musikalisches Fest erkiesen, gewiss nicht in erster Reihe stehen würde. Bei der Aufführung der Matthäuspassion begeisterte Schelble seinen Verein und die Hörer nicht nur durch die durchsichtige Klarheit, mit welcher er in Spiel und Gesang alle Ideen des Komponisten in's rechte Licht zu stellen und der Fassungskraft der Seinen nahe zu rücken wusste — was einer seiner grössten Vorzüge und ein Hauptgrund der tiefen bleibenden Wirkung seiner Thätigkeit gewesen ist —, sondern auch durch den vollendeten Vortrag der Partien des Christus und des Evangelisten, Partien, die in solcher Darstellung es überhaupt erst ermöglichten, dass das Werk von Chor und Publikum in sinniger Versenkung als ein Ganzes aufgefasst und so in's Gemüth aufgenommen werden konnte. Hier in Bach's Werken wurde nun Fuss gefasst, hier schlug Schelble mit seinem Verein die nährenden Wurzeln. Was daneben von anderen Meistern zur Aufführung gelangte, war und blieb eben Nebensache, die, wenn auch noch so sorglich betrieben, doch an der Hauptsache nichts ändern konnte und wesentlich nur den Zweck hatte, »in die Aufführungen den nöthigen Wechsel zu bringen«, wie Prof. Weismann in argloser Offenheit und nicht misszuverstehender Deutlichkeit sich ausdrückt. So ist es gekommen, dass in Frankfurt, so weit die Macht des Cäcilien-Vereins reicht, eigentlich nur zwei Werke wahrhaft populär geworden, wahrhaft in Fleisch und Blut, in Sinn und Geist eingedrungen sind: die H moll-Messe und die Matthäus-Passion.

Inzwischen trat an den Verein die Nöthigung heran, sich neu zu fundiren. Das garantirte Decennium lief mit dem Ende des Jahres 1831 ab. »Schon im voraus hatten sich bedenkliche Vermuthungen über die Zukunft des Vereines ausgesprochen. Wirklich trat eine gefährliche Krise ein. Eine Fortsetzung des Instituts unter gleichen Verhältnissen zeigte sich unausführbar; denn mehrere der garantirenden Mitglieder, die in der letzten Zeit bereits nur durch ihre Beiträge Theil genommen hatten, treten nun ganz zurück. Allein Schelble war fern davon, das Werk, dem er die besten Jahre seines Lebens gewidmet hatte, aus pekuniären Rücksichten untergehen zu lassen. Ermunternde Aufforderungen von Freunden bestärkten ihn in dem Entschlusse, das Institut auf eigene Kosten fortzuführen, so prekär die finanziellen Verhältnisse sich auch immerhin gestalten mochten. Auf die innere Entwickelung des Vereines blieb dieser Wechsel durchaus ohne Einfluss. Der beharrlichen, liebevollen Pflege von Seiten des Direktors suchte die freudige Thätigkeit der Mitglieder zu entsprechen, die sich, einen kleinen Stamm abgerechnet, jetzt so ziemlich regenerirt hatten. Schelble, dem unter allen neidenswerthen Gaben keine mehr versagt war, als das ökonomische Talent, und nicht minder die Mitglieder überliessen sich einem beruhigenden Glauben an die Zukunft. Die grossen Aufführungen wurden auch fernerhin mit voller Orchesterbegleitung gegeben. Zwischen diese reihte sich aber jetzt noch eine Anzahl von kleineren Konzerten mit Klavierbegleitung, die zunächst für den Verein selbst und einen engeren Kreis von Kunstfreunden bestimmt waren. Während jene in der Regel nur grossen Werken, die meist den ganzen Abend in Anspruch nahmen, gewidmet waren, wurden in diesen kleinere Stücke anerkannter Meister alter und neuer Zeit, einzelne Abtheilungen grosser Kompositionen, nicht selten auch ausgezeichnete Tondichtungen für eine oder wenige Stimmen vorgetragen, welche das Interesse der Sänger wie Zuhörer im höchsten Grade in Anspruch nahmen und die Bekanntschaft mit manchen klassischen Schöpfungen vermittelten, die sonst selten oder gar nicht gehört worden wären. Es waren auserlesene Genüsse, die uns durch Bach'sche Kantaten, Arien mit obligater Begleitung, Chöre aus Händel'schen Oratorien. Stücke älterer Komponisten, wie das originelle: »Saul, Saul, was verfolgst du mich« von Schütz, Lieder von Beethoven, Mendelssohn u. A. bereitet wurden.« (Weismann.)

Eine besondere Berücksichtigung verdient noch Schelble's Lehrthätigkeit und Lehrmethode bei kleinen Kindern von 4—10 Jahren, die wir denn im folgenden Artikel zunächst besprechen werden.

(Dritter Artikel in der nächsten Nummer.)

The Church Choral Union,

ein neuer Verein in New-York.

Mehrere Organisten des Dreieinigkeits-Kirchenspiels (*Trinity Parish*) hier in New-York, A. H. Messiter, Dr. W. H. Walter, John H. Cornell und Dr. James Pech, haben im verflossenen Sommer eine Vereinigung zu Stande gebracht, welche vielleicht der bedeutendste Chorgesangverein in unserem Lande werden wird. Das Musterbild desselben ist vornehmlich die holländische bekannte »Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst«. Gleich dieser will man die Musik auf verschiedenen Wegen unter die Leute bringen. Auf eine Vereinigung verschiedener Chöre ist Bedacht genommen, wodurch Gesangmassen zusammengebracht werden können, wie bei den Konzerten im Krystallpalast; und wie bei diesen die Londoner *Sacred Harmonic Society* mit ihren 700 Sängern und Direktionspersonal den Grundstamm bildet, so hier in New-York die Kirchenchöre des genannten Kirchspiels. Von dort aus wird das Ganze geleitet; die Chöre im Lande, welche zu weit entfernt sind, um bei allen Hauptproben *in corpore* erscheinen zu können, werden auf ihren Wunsch vom Hauptdirigenten oder einem Abgesandten an Ort und Stelle eingeübt, was sicherlich von guten Folgen sein wird.

Die erste wirkliche Versammlung des neuen Vereins fand statt am 8. Sept. in dem grossen gothischen Schulsaale der Dreieinigkeitskapelle. Der Vorsitzende Dr. James Pech, der *Conductor* und *Music Director* des Ganzen ist, sagte, dass die Patrone des neuen Vereins Leute wären von Reichthum und einer bedeutenden gesellschaftlichen Stellung, die »der Kunst Bestes in Verbindung mit dem Religionsdienste unserer Kirchen« zu befördern und »die Kultur des Schönen und des Geschmackes in Verbindung mit religiöser musikalischer Kunst in der Welt zu verbreiten« wünschten. Er versicherte ferner, die Geistlichkeit und das Volk ihres Kirchspiels seien eins in der Ueber-

Digitized by Google

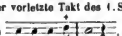
zeugung, dass eine derartige Institution geschaffen werden müsse. Das ist sehr schön, und diese gemeinsamen Wünsche werden sicherlich etwas schaffen, was Dauer hat. Es ist schon viel, wenn der Verein von Anfang an so situirt ist, dass er von seinen Mitgliedern weder zum Eintritte noch als jährlichen Beitrag Geld beansprucht — ein Wohlstand wahrlich, um den ihn viele altberühmte Vereine beneiden werden. Daraus folgt ganz von selbst, dass der Verein auch nicht auf das Geldmachen ausgeht; die Statuten besagen ausdrücklich, dass kein Mitglied etwas beanspruchen darf von dem, was etwa durch Konzerte aufgebracht wird. Durch diese weisen und hochherzigen Maassregeln ist sehr viel Unfug von vornherein abgewehrt; und der Verein — wie unvollkommen sein künstlerischer Anfang, wie langsam sein Wachsthum auch sein möge — darf mit Hinweisung darauf allen Eintretenden zurufen: »Zieht eure Schuhe aus, denn hier ist heiliges Land!«

Was uns nicht ganz gefällt, ist der Name und das musikalische Programm. Der vieldeutige Ausdruck »*sacred music*« bildet die Fahne, um die man sich schaart; aber keineswegs sollte man den Zweck so eng fassen und sich »Kirchen-Chorgesangverein« nennen. Es mag sein, dass ein so günstiger Anfang nur auf diese Weise, nämlich nur in engster Anlehnung an die Kirche, möglich war, und wir zweifeln nicht, dass sämmtliche Betheiligte in gutem Glauben handeln; aber die Aufgabe, welche sie sich gestellt haben, ist eine zwiespältige. »Anthems und sonstige Kirchenstücke von anerkanntem Werthe« sollen studirt und (in den Kirchen) aufgeführt, daneben aber auch »grosse Orchester- und Chorgesang-Konzerte der besten Art, bestehend aus Oratorien, Messen, Kantaten u. dergl.« gegeben werden. Beide Vorführungen, die in der Kirche und die im Konzertsaale, sind darin gleich, dass sie für gute Musik Propaganda machen; aber bisher ist noch alles, was Kirchenvereine in Konzertsachen unternommen haben, nicht von langer Dauer gewesen, hat auch meistens Streit mit den geistlichen Patronen hervorgerufen, und uns soll wirklich wundern, wie der junge »Kirchenmusikverein« diese Klippe umschiffen und in welcher Weise er sich weiter entwickeln wird von dem Augenblicke an, wo in ihm die Wahrheit zur Geltung kommt, dass Oratorien keine Kirchenmusik sind, ja dass sie nicht einmal in der Klasse für »*sacred music*« untergebracht werden können.

Briefwechsel.

(**Tenor oder Alt? Chorstimmen zu Belsazar.**) Ich versäume nicht, Sie auf einen Irrthum aufmerksam zu machen, der sich in der Belsazar-Partitur der Händelgesellschaft findet. Im ersten Chore des zweiten Theils S. 126 sind für den zweiten Halbchor bezeichnet Tenor I, Tenor II. Nach meiner Meinung ist das ein Fehler, wenigstens wir können es praktisch so nicht gebrauchen. Der erste Tenor ist so hoch, dass er von keinem Chor-Tenor der Welt gesungen werden kann, folglich muss er [bei Herstellung der Chorstimmen] schon aus praktischen Rücksichten in die Altstimme.

Uebrigens steht die Stimme im Altschlüssel, und in der englischen Ausgabe 1848 stehen beim Beginne des Chores 2 Soprane, 2 Alt, 1 Tenor und 1 Bass verzeichnet.

Auf S. 67 ist ein Fehler; der vorletzte Takt des 1. Systems Sopran letztes Achtel muss *d* sein , nicht *c*.

Antwort. Der Irrthum würde also darin bestehen, dass unseren Tenoren etwas Unausführbares zugemuthet wäre. Bei den Chorstimmen würde es gewiss zwecklos sein, etwas zu drucken, was nicht gesungen werden kann, und ich darf versichern, dass darauf rechtzeitig Bedacht genommen war. Wenn Sie die früher erschienenen Chorstimmen zu Acis und Galatea beachtet haben, so werden Sie sehen, wie bei einem ähnlichen, aber noch wichtigeren Falle die Sache unserer gegenwärtigen Praxis zu Liebe ausgeglichen ist. Die betreffende Stimme ist doppelt gegeben, für Alt II wie für Tenor I, mit Hinweisung der einen auf die andere. So ist unseren Bedürfnissen und zugleich dem Original genügt. Dass der Komponist wirklich einen Tenor bei dieser Stimme im Sinne gehabt hat, scheinen Sie zu bezweifeln, weil der Altschlüssel davor steht. Mich wundert nur, dass Sie den kleinen 8stimmigen Satz der Magier S. 163 übersehen haben, wo die Oberstimme ebenfalls im Altschlüssel steht und an einen Alt in unserem Sinne, d. h. an eine Stimme von Frauen oder Knaben, doch gar nicht zu denken ist. Beide Stellen sind gleich und mussten bei der Herausgabe also auch gleich behandelt werden: daher ist »Tenor I« darüber gesetzt, und zwar in Klammer, wodurch es sich als Zusatz des Herausgebers kennzeichnet. Ein wirklicher Irrthum läge nun vor, wenn ich mich in der Bestimmung dieser Stimme geirrt hätte, wenn es also kein Tenor wäre. Sie führen an, dass die letzte englische Partiturausgabe, die 1849 in der Publikation der früheren *Handel Society* erschien und von Al. Macfarren herausgegeben wurde, ausdrücklich noch »Alto« davor geschrieben habe. Macfarren's Vorwort zu dieser Ausgabe ist datirt »New York, November 1, 1847« — und wahrlich, so fern, wie New-York von London ist, stand er seinen Quellen. Ich kann mir keine grössere Demüthigung denken, als die, mich durch die Publikationen dieser Engländer, deren Werk ein einziger Fehler ist, berichtigen zu lassen. Der angeführte Chor liefert davon einen neuen Beweis. Derselbe besteht aus drei Theilen, der erste und letzte Satz sind einfach vierstimmig, der kleine langsamere Mittelsatz besteht aus zwei dreistimmigen und durchaus gegensätzlich gehaltenen Halbchören, ist also in seiner Anlage von dem Uebrigen sehr abweichend. Was thut nun Macfarren? *er macht den ganzen Chor sechsstimmig*, indem er Sopran und Alt auf je zwei Linien setzt als Soprano I und II, Alto I und II!! Mit demselben, ja mit grösserem Rechte könnte man den ersten und den letzten Satz 8stimmig oder 10stimmig oder -linig ausdrucken. Wenn nun ein Preis ausgesetzt würde auf die Erfindung einer Methode, wie die Anlage der Originalpartitur, *ohne eine Note daran zu ändern*, doch in Grund und Boden zerstört werden könnte, so würde Keiner im Stande sein etwas Besseres auszuhecken. Doch genug hiervon. Was übrigens die Bezeichnung »Alto« anlangt, so ist sie so unschuldig wie der Altschlüssel. Beides bezeichnet noch heute, wie zu Händel's Zeit, in England nicht eine weibliche Stimme, sondern schlechthin nur die zweite Chorstimme beim vierstimmigen Satze, und bei getheilten Chören die Unterstimme des oberen und die Oberstimme des unteren Halbchores. Gesungen wurde diese Stimme ursprünglich, in der vor-Händel'schen Zeit, nur von Männern; dieses vom Altschlüssel umschriebene Notenreich ist nämlich das Sanggebiet der »Falsettisten«, die in den alten Chören eine so grosse Rolle spielten, und solche Falsettisten waren es auch, welche die in Rede stehenden Sätze des Belsazar ausführten. Händel überkam diesen Jahrhunderte alten Brauch, der damals ein allgemeiner war und sich in England bis heute erhalten hat. Der Sängerchor, welcher 1859 bei der Händelfeier im Krystallpalaste aufgestellt war, zählte 714 Altisten. Von diesen waren nur 296 Damen; die übrigen bestanden aus Knaben, nämlich 92, und aus Männern, d. h. Tenor-Falsettisten, nämlich 336, welche also die Mehrzahl bildeten. Noch heutigen Tages singt selbst bei ihren Männerchören der erste Tenor im Falsett, seine Stimme wird im Violinschlüssel in der natürlichen Lage (nicht eine Oktave höher wie bei uns) gedruckt und mit »Alto« bezeichnet. Ich habe ein unlängst erschienenes Heft hübscher vierstimmiger Männergesänge in der Hand »*Six Part-Songs, for Male Voices, composed and dedicated to The Orpheus Glee Union, by W. G. Cusins.* Op. 5. *Price* 3 *s. London, Lamborn Cock, Addison & Co.*« Die Stimmen sind bezeichnet wie folgt: Alto — 1st Tenor — 2nd Tenor (*or* 1st Bass) — Bass. Die Vorzeichnung »Alto« in englischen Partituren wird Ihnen also keine Bedenken mehr bereiten. Nebenbei gesagt, dieser abweichende Gebrauch ist eine der wesentlichsten Ursachen, dass Deutsche und Engländer ihre schönen mehrstimmigen Lieder, an denen beide so reich sind, noch nicht lebhafter ausgetauscht haben. — Für die Anzeige des Druckfehlers danke ich aufrichtig und bitte Alles anzumerken, was Ihnen sonst noch in dieser Hinsicht auffällt; es wird bei späteren Abzügen bestens benutzt. Chr.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ Wien 17. Oktober. Das musikalisch bedeutendste Ereigniss der letzten Tage war das von dem Männer-Gesangvereis gefeierte Fest seines 25jährigen Bestehens. Es fiel ebenso glänzend aus wie seine Vorgänger: das Schützen- und Künstlerfest, und der ausserordentliche Antheil, welchen die Stadt Wien an dem Jubiläum nahm, gestaltete die »silberne Hochzeit« des Vereins zu einem wahren Familienfeste. Die Feier begann eigentlich schon am Abend des 9. Oktober mit zwei Ständchen, welche der Verein seinem Gründer, Dr. August Schmid, und dem jetzigen Vorstande, Nikolaus Dumba, auf offener Strasse vor den Fenstern ihrer Wohnungen unter Lampionsbeleuchtung darbrachte. Tags darauf versammelten

sich die Sänger in dem festlich beleuchteten und geschmückten Dianabadsaale, um die Glückwünsche der verschiedenen Deputationen, die aus Deutschland und Deutsch-Oesterreich, aus Ungarn und selbst aus Nordamerika erschienen waren, entgegenzunehmen. Hier wurden auch die schönen, zum Theil sehr werthvollen Geschenke überreicht, welche dem Vereine von der Stadt Wien, von den unterstützenden Mitgliedern und von mehreren Deputirten in der Gestalt von Medaillen, Bechern und Fahnenbändern (darunter ein besonders werthvolles der Frau Marie Dumba) gewidmet worden waren. Während des höchst belebten Festabends, in welchem Chöre, Deklamationen, Gesangsquartette und Solovorträge meist heiteren Inhaltes in buntem Wechsel aufeinander folgten und von der Rednerbühne herab begeisterte Ansprachen erfolgten, langten noch fortan Beglückwünschungs-Telegramme ein, die sofort gelesen und mit jubelndem Zurufe begrüsst wurden. Die Stimmung der Anwesenden und namentlich auch jene der Gäste aus Deutschland war eine durchaus gehobene, kein Misston störte die allgemein sich kundgebende Freude, und der herrliche Beginn der Jubelfeier erweckte in allen Theilnehmern daran das Vorgefühl, dass das dreitägige Jubiläumsfest einen schönen Verlauf und Abschluss finden werde. Sonntags um 11 Uhr Vormittags sang der Verein in der mit Menschen vollgefüllten Augustinerkirche Franz Schubert's deutsche Messe, und Abends wurde im grossen Redoutensaale bei glänzender Beleuchtung in Anwesenheit des Hofes, der Minister, der Deputirten und eines höchst zahlreichen gewählten Publikums das Festkonzert abgehalten. Liszt, Franz Lachner, Esser, Herbeck und Weinwurm hatten für dieses Konzert Chöre mit Orchesterbegleitung komponirt, von welchen namentlich die umfangreichen Kompositionen von Esser und Herbeck, und Weinwurm's »Ukrainisches Ständchen« lebhaftes Interesse erregten, und auch Lachner's »Abendfriede« beifällig aufgenommen wurde. Ein Gesangsquintett aus Franz Schubert's Opernskizze »Der Graf von Gleichen« und eine Ariette aus derselben Oper (beide Skizzen von Herbeck ausgeführt) ergänzten als wahre Perlen der Schubert'schen Muse, und erntete Frau Wilt mit dem Vortrage der letzteren rauschenden Beifall. Den übrigen Theil des Programms bildeten ein Schumann'sches Ritornell und dessen »Träumender See«, Mendelssohn's Winzerchor aus Loreley und Schubert's »Naturgenuss« und »Nachtgesang im Walde«. Eröffnet wurde das Konzert mit einem von Carl Rick gedichteten, von dem Hofschauspieler Lewinski gesprochenen Prologe. Die Sängertribüne zierte Franz Schubert's lorbeergeschmückte Büste. Der dritte Festtag (12. Oktober) war der Einweihung des Schubert-Monumentes und der Abhaltung einer Liedertafel für geladene Gäste gewidmet. Erstere erfolgte im Stadtpark durch den Bürgermeister der Stadt Wien in feierlicher Weise und im Beisein der Verwandten und Freunde Schubert's. Dem Wahlspruche des Vereins schloss sich eine Rede seines Vorstandes und ein Chorgesang an; sodann deklamirte Hofschauspieler Gabillon ein von Eduard Bauernfeld verfasstes Gedicht und diesem folgte ein Schubert'scher Chor und die üblichen Ceremonien der Grundsteinlegung. Die von Dr. Kreissle verfasste Gedenkurkunde, welche man in den Stein versenkte, war mit ein paar Hunderten von Namensunterzeichnungen bedeckt. Die Feier wurde in höchst würdiger Weise begangen und machte auf viele der dazu geladenen Gäste einen tiefergreifenden Eindruck. Die Festliedertafel trug einen durchweg heiteren Charakter. Auch hier wurden eigens für das Jubiläum komponirte Chöre aufgeführt, und zwar ein Sologesang (für Tenor) mit Chorbegleitung von A. M. Storch, ehemals Vereinschormeister, eine humoristische Reflexion für Chor, betitelt: Einst, Jetzt, Künftig, von Richard Genée, »Vom Königssee« von Engelsberg (schön), »Herr Knödel und Frau Schwammerlingia«, gastronomische Idylle von Josef Koch von Langentreu, Tanzlied von Abt und »Sängerlust«, Polka von Johann Strauss. Den meisten Beifall fanden die zuletzt genannten beiden Kompositionen. In den Pausen zwischen den Chören producirten sich Hofopernsänger und Mitglieder des Burgtheaters mit Einzelvorträgen. Selbstverständlich wurden an dieser Stelle abermals Reden gehalten, Telegramme vorgelesen, und schliesslich unter grosser Begeisterung Kalliwoda's »Deutsches Lied« gesungen. Damit endete die seltene Feier, welche allen denen, die Gelegenheit hatten, von Beginn bis zu Ende ihre Phasen durchzumachen, gewiss für das ganze Leben eine schöne und erhebende Erinnerung bleiben wird. Das Jubiläumsfest gestaltete sich, gleich den vorangegangenen, im eminenten Sinne zu einem national-deutschen, wie dieses Moment namentlich in den dabei gehaltenen Reden und Ansprachen zu tiefem Ausdrucke gelangte. Von den Mitgliedern, die im Jahre 1843 den ersten Keim zu dem Männer-Gesangverein legten, fanden sich nur mehr drei vor; sie erhielten als Zeichen ihrer Anhänglichkeit goldene Ringe, andere Mitglieder, welche sich um das Vereinsleben besonders verdient gemacht hatten, wurden mit Ehrendiplomen bedacht; desgleichen erfolgte die Ernennung mehrerer ausgezeichneter, ausserhalb des Vereins stehender Männer zu Ehrenmitgliedern. Der Vorstand N. Dumba wurde von dem Kaiser durch die Verleihung des Ritterkreuzes des Franz Josefordens ausgezeichnet, eine ähnliche Auszeichnung soll auch dem »Ehrenchormeister« Herbeck zugedacht sein. [Zeitungsnachrichten zufolge bereits ausgeführt. D. R.]

Die Philharmoniker haben einen Cyklus von acht Orchesterkonzerten angekündigt. Als Novität erscheint auf dem Programme eine Symphonie in H-moll von H. Esser. — Ferdinand Laub beginnt am 10. Nov. mit dem ersten der drei Kammerkonzerte, auch Frau Schumann wird konzertiren und sich sodann vielleicht bleibend hier niederlassen. — Von dem Musikvereine werden Manfred, Paradies und Peri und Liszt's »Heilige Elisabeth« zur Aufführung vorbereitet. — Josef Hellmesberger hält ebenfalls wieder eine Reihe von Quartettsoiréen im Vereine mit den neu engagirten Orchestermitgliedern Grün und Popper ab. — In der Oper wurde Lohengrin nach mehrjähriger Pause wieder aufgenommen und von dem Publikum sehr warm begrüsst; die Partie der Ortrud sang diesmal Frau Wilt, doch nicht mit jenem Erfolge wie andere Partien, in welchen ihr herrlicher Sopran zu voller Wirkung gelangen kann. Der Tenor Müller in Kassel wird zu einem Gastspiele erwartet. Als einzige Novität, die in Bälde über die Breter gehen dürfte, bezeichnet man die Oper »Mignon«. [Am 24. Okt. gegeben. D. R.] Dr. v. Kreissle.

✱ Hamburg. (Erstes philharmonisches Konzert am 6. Nov.) Den bisherigen 6 Winterkonzerten unserer philharmonischen Gesellschaft gesellte Herr Kapellmeister v. Bernuth im vorigen Winter »auf eigene Rechnung und Gefahr« drei andere zu, die jetzt in den Abonnements-Cyklus aufgenommen sind, so dass wir nunmehr 9 solcher Konzerte haben werden. Dieselben datiren vom Jahre 1828, und die heutige Aufführung (die 170. der Reihe) erinnerte an diesen 40jährigen Bestand durch eine Ouvertüre von F. W. Grund, mit welcher sie begann, geleitet von dem Komponisten, als dem früheren langjährigen Dirigenten dieser Konzerte, und ferner erinnerte daran der Schluss, die C moll-Symphonie, welche hier 1828 den Reigen der Symphonie-Aufführungen eröffnete. An Solisten hörten wir den Sänger Carl Wallenreiter aus Stuttgart und den Pianisten Carl Tausig aus Berlin. Herr Wallenreiter (Bass) sang zuerst einen Satz aus Schubert's Osterkantate »Lazarus«. Diese Wahl ist unzweifelhaft nicht zunächst vom Komité, sondern von dem Sänger ausgegangen, da er dasselbe Stück kürzlich auch in Leipzig und anderswo vorgeführt hat. Es wird also in seinem Sinne sein, wenn man ihn hiernach beurtheilt. Die Wahl an sich ist für ein Konzert, gelinde gesagt, keine glückliche zu nennen. Düstere, leidenschaftlich erregte Scenen und Bilder gehören durchaus hierher, damit virtuose Leistungen in allen Ausdrucksweisen der Kunst sich entfalten können; aber wählt man des Kontrastes halber solche Nachtgemälde, so wähle man die richtigen. Schubert's sogenannte »Arie« (eine Bezeichnung ohne allen Grund) ist sehr lehrreich. Wenn man sie bruchstückweise hört, oder beim Anhören des Ganzen sich gewöhnen kann sie bruchstückweise zu geniessen, die einzelnen melodischen Phrasen und Akkordverbindungen für sich, so erhält man eine Fülle wahrhaft schöner Musik — »ganz Schubert«. Aber das Ganze ist formlos und, wie alles Formlose, ohne jenen wahren Gesammtinhalt, der die einzelnen Schönheiten hebt und zum Gesammteindrucke steigert. Der Text, eine geschmacklose Sammlung von Interjektionen, verschuldet viel davon, aber nicht die Hauptsache. Diese liegt eigentlich nur darin, dass Schubert ein Liedersänger ist und bleibt, auch da, wo er etwas Anderes sein sollte; dass er daher eine dramatisirte Liedscene schreibt, wo ein in grösseren Formen angelegter rein dramatischer Satz erfordert wird. Dies bestätigt auch der Gebrauch, den Schubert von der Begleitung macht, durch deren Verknüpfung er in dem formlosen Satze eine Art von Einheit hergestellt hat; aber es ist das die Einheit des Liedsatzes. Der dramatische Satz (und die besprochene Scene ist extrem dramatisch gehalten, gewiss mehr als für eine geistliche Kantate gut ist) verlangt eine andere Fassung. Die ungünstige Wirkung einer solchen Begleitung ist stellenweise handgreiflich, z. B. bei den Worten »Alle meine Glieder schwanken« (wo überdies das Orchester in eine etwas zu hurtige Bewegung zu gerathen schien). Der Gegenstand soll mit diesen Worten nicht erschöpft, sondern nur leicht berührt werden, um zum Nachdenken anzuregen. Herr Wallenreiter hatte sich hiermit eine Aufgabe gestellt, die nicht eben von künstlerischer Selbsterkenntniss zeugt. Auch nicht ein einziges Mal in dem langen Stücke verstand er es, zu einem wahrhaft energischen Ausdrucke sich zu erheben, den Moment zu ergreifen, selbst nicht bei so nahe liegenden Worten wie »Ha! feiger Simon, bebst vor Gräbern« etc. Seine weiteren Vorträge bestanden aus den Heine'schen Liedern »Schöne Wiege meiner Leiden« und »Belsazar« von Schumann. Das erste wurde nicht nur gesanglich unschön im Einzelnen (wir erinnern an die Betonungen »verflieht . . . . Odem weht« — »Schlepp' ich fort« etc.) gegeben, sondern auch ohne Ahnung eines Gesammttones, der sich über das Ganze ausbreiten soll und hier verhältnissmässig leicht zu treffen ist. Wenn Herr Wallenreiter meint mit so flachen Empfindungstönen ausreichen zu können, so verwechselt er Salon und Konzertsaal. Dem Salon ge-

Digitized by Google

nügt eine solche Oberflächlichkeit, nur halte der Sänger sich dann auch an die Musik, die für den Salon geschrieben ist. Das prächtige Belsazarlied verstand Herr Wellenreiter recht langweilig zu machen, was bei solcher Musik fast eine Kunst zu nennen ist. Dass die feinere Gesangskunst einen besonderen Erzählton besitzt und damit in einfachsten Dingen wundervolle Wirkungen erzielen kann, scheint der genannte Sänger nicht zu wissen. Wir rathen ihm, seinen Kehl- und Gaumentou nebst ähnlichen Dilettantenzierathen abzulegen und folgende Kleinigkeiten dafür einzutauschen: den schönen reinen Gesangston, den richtigen Erzählton, feine Akzentuirung, sinnvolle Dehnung und leidenschaftlichen energievollen Vortrag, dann wird das, was der Kern der Gesangskunst ist, der wahre Ausdruck, ihm von selber zufallen. Herr C. Tausig ist ein Pianist ersten Ranges. Schwierigkeiten scheinen für ihn gar nicht mehr vorhanden zu sein; dass eine Stelle schwer, »furchtbar schwer« ist, entnimmt man nur aus den Tongebinden, die zugleich oder nacheinander erklingen, nicht aber aus irgendwelcher Anstrengung des Spielers. Alles fliesst oder stürmt oder perlt in durchsichtiger Klarheit dahin und gewährt insoweit einen reizenden Genuss. Eine tiefere Beseelung vermissen wir; von den drei Stücken, die zum Vortrage kamen (Mendelssohn's Konzert Op. 25, Schumann's Toccata Op. 7 und Liszt's Rhapsodie espagnole), zeigte Liszt's Rhapsodie über die nun seit Jahrhunderten schon von den Musikern verarbeitete »Folies d'Espagne« ganz deutlich, in welchem Gebiete des Pianofortespiels und der Kunst Herr Tausig seine eigentliche Heimath hat. Auf das brillante Hämmerstück von Liszt folgte als zweiter Theil und Schluss des heutigen Konzerts die schwungvoll vorgetragene C moll-Symphonie. Die hie und da nicht ganz precisen Einsätze erinnerten uns daran, dass die neuen Kräfte, durch welche das Orchester seit Beginn der Saison bedeutend verstärkt ist, noch nicht völlig in die frühere Masse aufgegangen sind.

✻ Hamburg. (Offenbach's *Grand Duchesse*.) Im September hier zuerst gegeben, hat das Stück bis jetzt 9 Vorstellungen erlebt, will aber nicht recht ziehen. Man spickt es jetzt mit Gastrollen; aber wir bekennen eine Vorliebe für unsere einheimischen Kräfte, namentlich für die Darstellerin der Titelrolle (Fräul. Josephine Pagay heisst die Dame), denn bei ihr haben wir das Vergnügen, den ganzen Abend nicht einen einzigen reinen Ton zu hören, und das scheint uns zu diesem Kasernenstück vorzüglich zu passen. Auch dass man hie und da auf den Text noch einige Drücker setzt und die Grossherzogin z. B. statt »Mein Ahnherr liebte sehr die vollen Becher« veredeind singt »Mein Ahnherr war ein grosser Säufer«, gefällt uns wohl; denn die »Oper« meint es in ihrer Anlage mit der Liederlichkeit offenbar ganz gut, tritt aber nicht resolut genug mit der Sache hervor. Unser Stadttheater ist seit Jahren eine der Hauptopferstätten für Offenbach. Aber immer und ewig Offenbach, ist auch ermüdend, also räuchert man die Räume einmal (wie im »Pattikonzert« am 14. Oktbr. geschah) mit einem vom Escamoteur Gounod zum »Ave Maria« umgekleideten Bach'schen Orgelpräludium, und unser musikalischer Referent in den »Hamburger Nachrichten« ist bei dieser Gelegenheit »dankbar für jeden Zug, der auf Bach zurück verweist«, nur bedauert er, dass der so gefertigte Sopran nicht »von einem innigen Gefühle durchdrungen«, sondern »blos eine formell anbetende Stimme« ist. Wie bei einer derartigen Verhunzung der Ausdruck eines »innigen«, also tiefen und wahren Gefühls möglich sein soll, verursacht einem Referenten, der so glücklich ist, mit seinem Feuilleton-Schifflein ohne alle wirklich musikalische Fracht im populären Fahrwasser so hin und her schaukeln zu können, natürlich weiter kein Kopfbrechen. Es ist ein herrlich Ding, die Phrase.

✻ Berlin. (Aufführung der Antigone in Potsdam 1841.) Der Bericht in dem Hauptartikel unserer heutigen Zeitung über die merkwürdige Neuerung, griechische Tragödien in moderner Komposition aufzuführen, zu welcher König Friedrich Wilhelm IV. den Anstoss gab, erinnert uns wieder daran, dass der grosse Philologe Böckh (der Verfasser des berühmten Werkes *»De metris Pindari«*) gleich damals gegen Mendelssohn äusserte: seine Musik liefere alles, nur eins habe er vergessen, das Rhythmische. Und dabei fällt uns auch noch eine Anekdote ein, die Dehn zu erzählen pflegte und die glaublich ist, obgleich Dehn sie erzählte. Sie zeigt, dass man nicht lediglich aus Bewunderung, sondern wohl auch aus Unentschlossenheit am Schlusse der Vorstellung sich so stili verhielt. Auf dem Heimwege von Potsdam nach Berlin in der Nacht unterhielten die gelehrten Herren die lebhafteste Diskussion, und der noch lebende treffliche J. Bekker, von dem man zu sagen pflegt, dass er in sieben Sprachen schweigt, schwieg auch hier. »Na, Bekker, du sagst ja gar nichts, — so sag' doch auch mal deine Meinung!« Da meinte Bekker denn »Nachdem die Antigone diesen Stoss ausgehalten hat, wird sie wohl noch abermals zwei tausend Jahre leben.«

✻ Gotha. (Aufführung von Reiter's Oratorium »Das neue Paradies«.) *C. W.* Der hiesige Gesangverein in Verbindung mit der Liedertafel und dem Orchesterverein hat es unternommen, dem Publikum am 14. Oktober eine grosse Konzertaufführung in der Augustinerkirche zu bieten. Zu dieser Vereinigung der Mehrzahl der einheimischen Kräfte traten noch viele Mitglieder der städtischen Kapelle zu Erfurt und tüchtige Instrumentalisten aus den Nachbarstädten, so dass ungefähr 130 Mitwirkende Chöre und Orchester besetzten. Man hatte das Oratorium »Das neue Paradies« von Ernst Reiter, Kapellmeister in Basel, gewählt, ein Werk, das durch seine zahlreichen Schönheiten und namentlich durch seine Sangbarkeit sich in Deutschland verdiente Anerkennung erworben hat. Ein besonderes Interesse gewann die Aufführung durch die Mitwirkung von Fräulein Magdalene Reiter aus Basel, der Tochter des Komponisten. Diese jugendliche Künstlerin ist im Besitze einer wunderbar lieblichen Sopranstimme, die sie als Schülerin der Frau Viardot Garcia vorzüglich ausgebildet hat. Ihr Vortrag der Sopranpartie war ein künstlerisch vollendeter, der ihr die Sympathien aller Hörer erwarb. Frau Weissenborn-Wettich aus Weimar, welcher das Altsolo anvertraut war, bewährte ihren Ruf als feinfühlende, trefflich geschulte Sängerin. Die Männersolostimmen waren Dilettanten übertragen, die sich ihrer Aufgabe mit Geschick entledigten. So ging die Aufführung unter der Leitung des Musikdirektors Wandersleb nach jeder Richtung befriedigend vorüber, und eine Konzertaufführung wurde zu Stande gebracht, wie wir sie seit Jahren nicht besser hatten.

Neuigkeiten des Buch- und Musikhandels.

— Oktober. —

Beck'sche Univ.-Buchh., Wien. Die kaiserl. Hofmusikkapelle in Wien v. 1543 bis 1867. Nach urkundlichen Forschungen von L. Ritter v. Köchel. gr. 8. 1⅓ Thlr.

Breitkopf & Härtel. † Die Könige in Israel, Oratorium v. F. Nohn. Klav.-A. 3 Thlr.

Sonaten f. d. Pfte. v. J. L. Dussek. Neue Ausg. 2. Band. 3½ Thlr.

3 Duette f. S. u. B. mit Pfte. v. J. A. Josephson. Op. 16. 25 Sgr.

Zwei Gedichte (sic!) f. Frauenstimmen, Soli u. Chor mit Pfte. v. E. Fr. Richter. Op. 35. 1⅓ Thlr.

Balladen, Berceuse, Barcaroll f. d. Pfte. v. Chopin. Neue Ausg. in 8. 1⅓ Thlr.

Die Lehre von der Harmonik v. M. Hauptmann. Mit beigefügten Notenbeispielen. Nachgel. Werk, herausg. v. O. Paul. gr. 8. ⅔ Thlr.

Cnobloch, Leipzig. Für Freunde der Tonkunst v. F. Rochlitz. 4. Bd. 8. 1 Thlr. (Schluss.)

Gambogi & Co., Paris. A baitaine. Operette orphéonique pour piano et chant p. Georges Japy.

A. Gumprecht, Leipzig. Musikalische Charakterbilder v. O. Gumprecht. (Franz Schubert, Mendelssohn, Weber, Rossini, Auber, Meyerbeer.) 1⅔ Thlr.

Jul. Hainauer, Breslau. † Symphonie in D dur v. E. Lassen. Part. 6 Thlr.

Gebr. Hug, Zürich. † 3 Klavierstücke (Scherzo, Romanze, Alla Zingara) von Fr. Hegar. Op. 1. 1⅙ Thlr.

H. Karmrodt, Halle. † Jubilate v. Händel, bearbeitet v. Rob. Franz. Part. mit Klavierauszug. 3 Thlr.

† Verzeichniss sämmtl. Lieder u. Gesänge v. Schubert, Schumann, Mendelssohn u. R. Franz. 5 Sgr.

Kiessling, Berlin. Ungleiche Verwandte unter den Neudeutschen. Ein krit. Essay zu Teppert's „Musikalischen Studien" v. C. Fuchs. gr. 8. ⅓ Thlr.

Leuckart, Breslau. „O ewiges Feuer" Kantate von J. S. Bach, bearbeitet von R. Franz. Part. 1⅓ Thlr. Klav.-Ausz. 12½ Sgr.

Quintett (Forellen-Quintett) v. Franz Schubert. Op. 114. Erste Partiturausg. v. H. Ulrich. Part. u. St. 3 Thlr.

Deutsche Sängerhalle. Auswahl v. Original-Kompositionen für 4st. Männergesang, ges. u. herausgeg. v. Franz Abt. 4. Bd., 1. Lief. 20 Sgr.

R. Petrenz, Neu-Ruppin. Der 121. Psalm für gemischten Chor von E. Grell. Part. ⅔ Thlr.

Der 84. Psalm für gemischten Chor von E. Grell. Part. ⅔ Thlr.

Der 43. Psalm für 8 Stimmen von H. Putsch. Part. ¼ Thlr.

Prütz & Mauri, Stettin. † 7 Lieder für Männerchor von J. Beschnitt. Op. 32. Heft 1 u. 2. Part. u. Stimmen à ¾ Thlr.

† 4 Gesänge für eine Singst. mit Pfte. v. Carl Kause. Op. 1. ⅔ Thlr.

† 3 geistl. Gesänge f. eine Singst. mit Pfte. von Carl Kause. Op. 3. ⅓ Thlr.

Schott's Söhne, Mainz. L'Avalanche. Operette de Salon en 1 acte p. Everaerts. Partition pour chant et piano. 2 fl. 42 kr.

Schmid, Augsburg. Männergesänge, herausg. v. dem Nieder-Allgäuer Gesangverein. 4 Hefte. 16. 2 Thlr.

Rob. Seitz, Leipzig. † 3 Lieder für eine Singst. mit Pfte. von Mich. Hertz. Op. 4. ⅓ Thlr.

† 2 kleine Duette für Bass u. Alt mit Pfte. v. Ferd. Hiller. Op. 132. ⅓ Thlr.

† 12 zweist. Lieder mit Pfte. v. F. Hinrichs. Op. 6. Heft 3. 1⅓ Thlr.

† Technische Künstlerstudien. Die virtuose Behandlung des Klaviers etc. von L. Köhler. Op. 147. Heft I. II à 1⅓ Thlr.

† Ouvertüre zu Otto der Schütz von E. Rudorff. Op. 12. Partitur 1⅔ Thlr. Klav.-Ausz. zu 4 Händen 1⅓ Thlr.

Simmrock, Bonn. Sonate für Piano u. Violoncell v. Joh. Brahms. Op. 38. 6 Fr.

Trio f. Piano, Violine u. Waldhorn (od. Violonc.) v. Joh. Brahms. Op. 40. 10 Fr.

Trio u. Fuge f. d. Orgel v. Rob. Dornheckter. Op. 6. 1 Fr. 50 C.

Tu es Petrus, 5st. Chor mit Orch. v. Mendelssohn-Barth. Op. 111. Partitur 7 Fr. 50 C.

2 geistl. Lieder mit Pfte. v. Mendelssohn-Barth. Op. 112. à 2 Fr.

Teubner, Leipzig. Metrik der Griechen im Vereine mit den übrigen musischen Künsten, von A. Rossbach und R. Westphal. 2. Aufl. 2. Band: Die allgemeine und specielle griech. Metrik, neu bearbeitet v. Westphal. 64 u. 864 S. gr. 8. 4⅔ Thlr. (Schluss des Werkes.)

J. J. Weber, Leipzig. † Katechismus der Orgel v. C. F. Richter. 8. ⅓ Thlr.

Oper u. Drama v. R. Wagner. 2. Aufl. gr. 8. 2 Thlr.

H. Weissbach, Leipzig. † Musikalische Studienköpfe v. La Mara. 8. 1⅓ Thlr.

Bemerkung. Die mit einem † versehenen Werke sind bis zum 1. November zur Besprechung eingegangen.

Digitized by Google

ANZEIGER.

[205]

Neue Musikalien

aus dem Verlage von

Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Beethoven, L. v., Zweite Symphonie. Ddur, Op. 36. Arrangement für das Pianoforte zu 4 Händen von Fr. Mockwitz. Neue Ausgabe. 1 Thlr. 15 Ngr.

—— **Erste Symphonie.** Cdur, Op. 21. Arrangement f. zwei Pianofortes zu 8 Händen von Aug. Horn. 2 Thlr. 15 Ngr.

Chopin, F., Préludes, Scherzos, Impromptus für das Pianoforte. Neue Ausgabe. 8⁰. **Roth cartonnirt.** 2 Thlr.

Haydn, Jos., Symphonie Nr. 13. Gdur. Arrangement für das Pianoforte zu 2 Händen. 25 Ngr.

—— **dieselbe,** Arrangement f. das Pfte. zu 4 Händen. 1 Thlr.

—— **Sonaten** für Pianoforte und Violine. Neue Ausgabe. 2 Bde. **Roth cartonnirt.** 2 Thlr. 15 Ngr.

Krug, D., Zwei Sonaten für das Pianoforte in mittelschwerem Style, zum Gebrauch beim Unterricht. Op. 212. Nr. 1 und Nr. 2 à 20 Ngr.

Liederkreis. Sammlung vorzüglicher Lieder und Gesänge für eine Stimme mit Begleitung des Pianoforte.
Nr. 130. **Reinecke, C.,** Hinein in das blühende Land. Aus Op. 81, Nr. 1. 5 Ngr.

Mozart, W. A., Die Entführung aus dem Serail. Oper in drei Akten. Partitur 9 Thlr.

Plaidy, L., Technische Studien für das Pianofortespiel. Dritte vom Verfasser umgearbeitete u. vermehrte Ausgabe. 2 Thlr. 15 Ngr.

Schubert, Franz, Drei grosse Sonaten für das Pianoforte zu 2 Händen. (**Letzte Kompositionen.**) Nr. 1. 21 Ngr. Nr. 2. 24 Ngr. Nr. 3. 24 Ngr.

Weber, C. M. von, Sept Variations sur Vien quà Dorine bella. Op. 7, pour le Piano à 2 mains 12 Ngr.

—— **6 Pièces faciles** pour le Piano à 4 mains. Op. 10. 18 Ngr.

---

[206] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

SALAMIS

Siegesgesang der Griechen

von Hermann Lingg

für

Männerchor und Orchester

componirt von

Friedr. Gernsheim.

Op. 10.

Partitur . . . . 1 Thlr. 25 Ngr
Clavier-Auszug und Chorstimmen . . . 1 - 25 -
Chorstimmen einzeln . . . . à — - 3¾ -
Orchesterstimmen sind von mir in Abschrift zu beziehen.

---

[207]

Neue Musikalien

im Verlage von

Robert Seitz in Leipzig.

Hiller, Ferdinand, Op. 135. **Grosses Duett** für 2 Pianoforte. Pr. 2 Thlr. 10 Ngr.

Reinecke, Carl, Op. 100. **Zehn Gesänge** für 3 weibliche Stimmen mit Pianofortebegleitung **in canonischer Weise componirt.** Partitur und Stimmen. Heft 1, 2 à 1 Thlr. 20 Ngr. Stimmen einzeln à 5 Ngr.
Diese Gesänge können sowohl von Solostimmen wie auch vom Chore ausgeführt werden.

Schneider, Th., Zwölf leichte Sonatinen (im älteren Style) für Pianoforte neu herausgegeben. Heft 1, 2 à 15 Ngr.

---

[208]

Neue Musikalien

im Verlage von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Thlr. Ngr.

Brahms, Johannes, Op. 45. **Ein deutsches Requiem** nach Worten der heiligen Schrift für Soli, Chor und Orchester (Orgel ad libitum). Partitur . . 8 10
—— Orchesterstimmen . . . . 8 —
—— Klavierauszug 1 15
—— Chorstimmen: Sopran 17½ Ngr., Alt, Tenor à 20 Ngr., Bass 17½ Ngr.

Grimm, Julius O., Op. 15. **Sechs Lieder** für eine tiefe Stimme mit Begleitung des Pianoforte. . — 25

Hartog, Ed. de, Op. 43. **Der 43. Psalm** für Solostimmen, Chor und Orchester. Klavierauszug . 2 15

Haydn, Jos., Sonaten für Pianoforte und Violine bearbeitet für Pianoforte zu vier Händen von Carl Geissler. Nr. 1. Cdur 1 Thlr. Nr. 2. Esmoll 25 Ngr. Nr. 3. Gdur 25 Ngr.

Mendelssohn Bartholdy, F., Op. 98. Nr. 3. **Winzerchor** f. Männerstimmen aus der unvollendeten Oper: Lorelei. Partitur . . . . — 25
—— —— Orchesterstimmen . . . . — 12½
—— —— Klavierauszug . . . . — 25
—— —— Chorstimmen: Tenor 1, 2. Bass 1, 2 à — 1½
—— Op. 108. **Marsch** für Orchester. Partitur . — 20
—— —— Orchesterstimmen . . . . 1 —
—— —— Für Pianoforte zu vier Händen . . . — 25
—— —— - - - zwei - . . . . — 17½

Stauffer, Theodor, Op. 9. **Aus den Schweizer-Bergen.** Ein Cyklus von Schweizerliedern f. 1 Singst. m. Begl. d. Pfte. 2. Samml.: Frühlingsbilder. 2 Hefte à — 22½

Händel, G. F., Dettinger Te Deum. Klavier-Auszug mit Text . . . . n. — 18
—— —— Chorstimmen. (S. A. T. B.) . . n. à — 5
—— —— Textbuch . . . . n. — 2
—— **Samson.** Oratorium. Clav.-Ausz. m. Text n. — 22½
—— —— Chorstimmen. (S. A. T. B.). . n. à — 7½
—— —— Textbuch . . . . n. — 2

---

[209] **Neuer Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.**

Hauptmann, Moritz, Die Lehre von der

Harmonik. Mit beigefügten Notenbeispielen. Nachgelassenes Werk. Herausgegeben von Dr. *Oscar Paul.* gr. 8. geh. 25 Ngr.

---

[210] **Leuckart's billige Prachtausgabe.**

Soeben erschienen:

Franz Schubert's Clavier-Trios und Clavier-Quintett.

Neue revidirte Ausgabe in Partitur und Stimmen.
Gross Noten-Format.

Nr. 1. **Trio in B** für Pfte., Violine u. Violoncello. Op. 99. 1½ Thlr.
Nr. 2. **Trio in Es** f. Pfte., Violine u. Violoncello. Op. 100. 1¾ Thlr.
Nr. 3. **Quintett** (Forellen-Quintett) in A für Pianoforte, Violine, Viola, Violoncello und Bass. Erste Partitur-Ausgabe. Op. 114. 2 Thlr.

Verlag von *F. E. C. Leuckart* in Breslau.

Verantwortlicher Redakteur: Robert Seitz in Leipzig.
Herausgeber und Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 18. November 1868. **Nr. 47.** III. Jahrgang.

Inhalt: Aufführungen antiker griechischer Tragodien mit moderner Musik (Schluss). — Johann Nepomuk Schelble. III. — Briefwechsel. — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Aufführungen antiker griechischer Tragödien mit moderner Musik.

(Schluss.)

4. Der **Hippolytos des Euripides.** Dieses Stück wurde auf Wunsch des Uebersetzers Franz Fritze vom kgl. preuss. Kammermusikus Adolf Schulz komponirt und den 28. April 1851 im Schauspielhause zu Berlin aufgeführt. Das Werk ist weder in Partitur noch im Klavierauszuge erschienen; wir können daher kein Urtheil über dasselbe geben, es sind seit jener Zeit siebzehn Jahre verflossen — und der Schreiber dieser Zeilen, welcher nicht allein der Aufführung, sondern auch mehreren Proben beiwohnte, weiss sich nur noch zu erinnern, dass es damals einen günstigen Eindruck auf ihn machte, der nur durch die mehrmalige Nichtberücksichtigung des Strophischen hin und wieder getrübt wurde.

5. Der **Philoktet des Sophokles** wurde vor einer Reihe von Jahren auf dem französischen Gymnasium zu Berlin in griechischer Sprache aufgeführt und zwar mit einer Komposition Franz Commer's, die (des beschränkten Raumes wegen) nur von wenigen Stimmen mit Klavierbegleitung gesungen wurde. Ferner bringt uns C. v. Ledebur's Tonkünstlerlexikon Berlins noch die Notiz, dass derselbe Komponist in Gemeinschaft mit dem Professor Joh. Franz im Jahre 1842 die Frösche des Aristophanes und im Jahre 1843 die Elektra des Sophokles nach antiken Grundsätzen bearbeitet habe. Leider bin ich nicht in der Lage, Ausführlicheres über die Commer'schen Kompositionen zu sagen, auch weiss ich nicht, ob er hierbei den griechischen Text oder nur eine Uebersetzung komponirt hat. Der von Seiten der Schauspielenden zum Theil vortrefflich gelungenen Darstellung des Philoktet habe ich allerdings beigewohnt, doch liess die Ausführung der Chorgesänge in rein musikalischer Beziehung so viel zu wünschen übrig, dass es unbillig wäre, hiernach die Komposition zu beurtheilen.

6. Der **Ajax des Sophokles.** Die Aufführungen antiker Tragödien auf öffentlichen Theatern liess in den Gymnasien, wo man bisweilen zur Uebung und Unterhaltung der Zöglinge lateinische und deutsche Stücke aufführte, den Wunsch rege werden, auch einmal eine griechische Tragödie in der Ursprache zur Darstellung zu bringen. Dies ist aber ohne Musik unmöglich; man bemühte sich daher anfangs, so gut es gehen wollte, der Mendelssohn'schen Komposition der Antigone den griechischen Text unterzulegen, was, wenn man es mit dem Sinne der Worte nicht genau nimmt, sich Auslassungen und Umstellungen und eine gänzliche Nichtbeachtung der Verse erlaubt, allenfalls möglich ist, — man hatte nichts Anderes, und daher musste man sich, wenn man nicht die Sache ganz aufgeben wollte, mit einer solchen Karikatur begnügen. Denn wenn Donner auch metrisch übersetzt hat und Mendelssohn diese metrische Uebersetzung seiner Komposition zu Grunde gelegt hat, so kommen dennoch durch die Verschiedenheit der beiden Sprachen eine Menge Abweichungen vor, die dadurch noch vermehrt worden sind, dass Mendelssohn hin und wieder (gleichgültig ob mit oder ohne Absicht) die übersetzten Verse nicht einmal treu wiedergegeben hat, so dass es in der That eine Unmöglichkeit ist, auf einen von ihm deutsch komponirten Chor (wenn er sich nicht zufällig in einfachen Trochäen oder Anapästen bewegt, sondern einen kunstvolleren Versbau hat) den griechischen Text zurück zu übertragen. Und diese Uebelstände werden bei einer jeden deutschen Komposition mehr oder weniger hervortreten. Wer es daher streng mit der Komposition einer antiken Tragödie nimmt, kann nach den gemachten Erfahrungen nicht anders zu Werke gehen, als dass er, nachdem er sich auf das genaueste mit dem Versbau der einzelnen Strophen bekannt gemacht hat, die griechischen Worte komponirt. Einer solchen Musik lässt sich dann leicht eine deutsche Uebersetzung unterlegen, denn an dieser kann man modeln und ändern bis sie passt; der griechische Text aber steht als etwas fertig Gegebenes unveränderlich fest. Trotzdem nun, dass beim Unterlegen des griechischen Textes unter Mendelssohn's Musik zur Antigone die grössten Entstellungen der Rhythmen und der Worte zu Tage treten, hat man dennoch die Antigone zu ihrer Zeit griechisch gesungen: so vor einer langen Reihe von Jahren auf dem Friedrich-Wilhelms-Gymnasium zu Berlin — dann aber selbst noch in diesem Jahre auf dem Victoria-Theater, wo von Seiten der Studirenden eine Aufführung zum Besten der nothleidenden Ostpreussen veranstaltet wurde. Hier heiligte der Zweck das Mittel. Da aber, wo man sich bemüht eine allen ästhetischen Anforderungen genügende Aufführung zu veranstalten, wo man einsieht, dass die Musik einen höchst wichtigen Theil, vielleicht den wichtigsten, in den alten Tragödien bildet, da kann man solchen dem Texte oft geradezu widerstrebenden Gesang nicht gebrauchen, sondern hier muss man eine Musik haben, welche sich eng dem Worte des Dichters an-

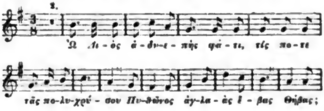
Digitized by Google

schliesst und welche den im Gedichte mehr angedeuteten als selbst gegebenen Rhythmus durch ihre harmonischen Verhältnisse belebt und durch die Melodie dem sinnlichen Ohre vernehmbar macht. Als daher im Jahre 1855 die Schüler des Berlinischen Gymnasiums ihrem damaligen Direktor, Friedr. Bellermann den Wunsch aussprachen, ein Sophokleisches Stück aufzuführen, unternahm es der Sohn des Genannten, der jetzige Professor H. Bellermann, die Chöre des Ajax griechisch zu komponiren. Die Aufführung fand, nachdem über ein volles Vierteljahr mit der Einstudirung hingegangen war, am 6. Februar vor einer geladenen Zuhörerschaft im grossen Hörsaale der Anstalt statt. Kurze Zeit darauf wurde sie zu einem wohlthätigen Zwecke wiederholt. Kostüme und Dekorationen hatte der Intendant der kgl. Schauspiele, Herr von Hülsen, bereitwilligst überlassen. Die Instrumentalbegleitung wurde grösstentheils von Mitgliedern der kgl. Kapelle ausgeführt. Was die äussere Anwendung musikalischer Mittel betrifft, so hat der Komponist den Fehler gemacht, dass er ein vollständig besetztes modernes Orchester hinzugezogen. Heutzutage würde er sich sicher, um den Gesang möglichst in den Vordergrund zu stellen, mit einer kleinen Auswahl von Instrumenten begnügen; jedenfalls hat er sich durch das glanzvolle Kolorit der Mendelssohn'schen Antigone verleiten lassen, hierin demselben nachzuahmen. Indessen fanden Darstellung und Komposition allgemeine Anerkennung.

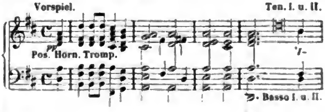
7. Der **König Oedipus des Sophokles.** Bei der überaus günstigen Beurtheilung, welche der Musik des Ajax allgemein zu Theil wurde, ging H. Bellermann noch in demselben Jahre an die Komposition des Königs Oedipus. In Benutzung der musikalischen Mittel, auch des grossen Orchesters, ist sie dem Ajax konform. Eine Aufführung fand indess erst zwei Jahre später, im Sommer 1858 statt, ebenfalls zweimal hintereinander, das erste Mal vor einer eingeladenen Zuhörerschaft, das zweite Mal öffentlich. Diese Tragödie ist nun vor Kurzem, wie wir zu Anfang unseres Berichtes sagten, von den jetzigen Zöglingen des grauen Klosters von Neuem zur Aufführung gebracht worden. Die Darstellung war durchaus eine korrekte zu nennen, und die Singeklasse, welcher die Ausführung der Chorgesänge zufiel, hat diese mit wohllautender Sicherheit, Ausdruck und klarer deutlicher Aussprache des griechischen Textes vorgetragen, und hat den Beweis geliefert, dass die Anstalt, treu alter Traditon, fortfährt einen hohen Werth auf die Uebung der Musik innerhalb der Schule zu legen.

Zum Schluss haben wir nun noch einige wenige Worte über die Musik der beiden von Bellermann komponirten Stücke zu sagen. Hierbei ist zunächst zu bemerken, dass Bellermann den ganzen Chor stets ungetheilt singen lässt, nicht allein in den Anapästen, sondern auch in den strophischen Gesängen. Mendelssohn hat dagegen den Chor in zwei Hälften, einen ersten und einen zweiten Chor, getheilt, wodurch aber immer der Uebelstand entsteht, dass die eine Hälfte einen unbetheiligten Zuhörer der anderen abgiebt und der Chor nicht immer als das Organ der allgemeinen Stimmung erscheint. Beim Aeschylos, welcher noch dem Chore eine viel ausgedehntere Rolle giebt (die Tragödie ist bekanntlich aus dem Gesange des Chores entstanden), hat sicher ein solcher Wechselgesang stattgefunden, z. B. in den Persern, wo die letzten 200 Verse (von V. 825—1025) einen langen, nur durch die Klagen des Xerxes unterbrochenen Gesang bilden. Beim Sophokles dagegen, welcher den Chor auf ein bestimmtes Maass beschränkt hat, der in einem Gesange gewöhnlich nur zwei Strophenpaare, selten einmal drei, anwendet, scheint ein solcher Wechsel nicht geboten. Einen Gesang von einem Chore allein beginnen zu lassen, geht allenfalls an, dass aber ein Gesang von einer Hälfte der Sänger allein abgeschlossen wird, wirkt matt. Dies hat Mendelssohn empfunden, deshalb theilt er gewöhnlich so ein: Strophe I Chor I, Gegenstrophe I Chor II, Strophe II Chor I, Gegenstrophe II beide Chöre zusammen. Dies ist aber auch keine konsequente Theilung, denn der erste Chor hat hierbei drei, der zweite nur zwei Strophen zu singen. Und oft verlangt die Situation, dass er davon abweichen und mit dem vollen Chore einsetzen muss, z. B. »Vielnamiger Wonn und Stolz«, wo die Stimmung eine so allgemein freudige ist, dass es höchst unnatürlich erscheinen würde, wenn nur die eine Hälfte der Sänger dieser Stimmung Ausdruck geben wollte. Bellermann entgeht allen diesen Verlegenheiten dadurch, dass er den Chor stets ungetheilt singen lässt, und die antistrophische Responsion wird allein durch die Melodie zur Geltung gebracht. Strophe und Gegenstrophe und der Eintritt der neuen Strophe werden durch kurze instrumentale Zwischenspiele kenntlich gemacht.

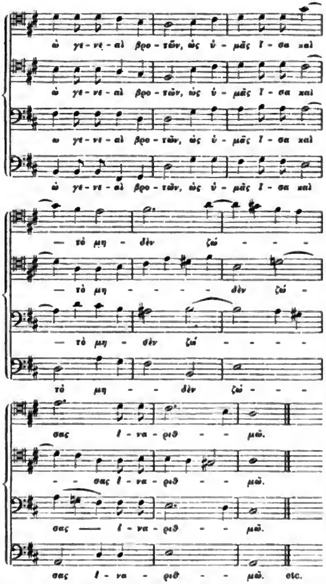
Bellermann bemüht sich ferner, die vom Dichter gegebenen Versmaasse und Rhythmen getreu durch die Musik wiederzugeben, ohne indess den Regeln der alten Rhythmiker pedantisch zu folgen. Bei der musikalischen Komposition ist die Hauptsache richtige Beachtung von Arsis und Thesis, im Uebrigen muss man dem Komponisten Freiheit lassen, und derselbe wird, wenn er überhaupt die Lehren der Alten kennt, wissen, wie weit er über dieselben hinausgehen darf. In empfindungsvolleren, klagenden Chören wird er sich grössere Freiheiten erlauben können, als in lebhafteren und in solchen, deren Stimmung ruhiger und gleichgültiger ist. Daher sind auch Dehnungen der langen Silben am Schlusse der Strophen, wo sich die Empfindung gipfelt, zweckmässiger angebracht als zu Anfang. Den ersten Chor, welchem ein daktylo-jambisches Versmaass zu Grunde liegt, behandelt deshalb Bellermann fast durchweg streng scandirend:



In dem Chore »*Ἰὼ γενεαὶ βροτῶν*« dagegen, nachdem Oedipus sich selbst als den Mörder seines Vaters und den Gatten seiner Mutter erkannt hat, benutzt der Komponist die Worte des Dichters zu langgezogenen Klagetönen, wobei er für das logaödische Maass den $^4/_4$ Takt wählt und im vierstimmigen a capella-Satz nicht einmal die Stimmen gleichzeitig aussprechen lässt:



Digitized by Google



Das sind eben Freiheiten, die dem Musiker gestattet sein müssen, wenn er Gesänge und nicht metrische Schemata liefern soll; und sicher sind die Griechen (abgesehen von der modernen Mehrstimmigkeit) ähnlich zu Werke gegangen, wenn auch die Rhythmiker nichts davon berichten, die in ihren drei Geschlechtern nur die Elemente der rhythmischen Verhältnisse geben und selbst hier bisweilen Dinge aufstellen, wie die Lehre vom *γένος ἡμιόλιον*, die jedem rhythmischen Gefühle zuwider laufen.

In der Bearbeitung der melodramatischen Stellen ist Bellermann dem Mendelssohn gefolgt, wenn er auch hier die antistrophische Responsion streng beachtet, was Mendelssohn merkwürdigerweise gar nicht gethan hat. Das einzig Richtige wäre ohne Zweifel, den Schauspieler singen zu lassen, aber auch Bellermann hat sich mit einer instrumentalen Begleitung der Sprechstimme begnügt. Unsere Schauspieler sind selten Sänger, und ausserdem ist es gewiss für den Komponisten eine überaus schwierige Aufgabe, eine würdige ausdrucksvolle Melodie zu erfinden, welche nicht an die moderne Oper erinnert.

Johann Nepomuk Schelble

der Gründer des Cäcilien-Vereins in Frankfurt a. M.

III.

Schelble's Lehrmethode für den Unterricht der heranwachsenden Jugend — die wir nun zunächst in's Auge fassen — wird als höchst einfach und überaus erfolgreich geschildert. Ueber die Art derselben sind wir so glücklich zwei Berichte von den besten Sachkennern mittheilen zu können, von Weismann und C. Voigt, die Beide Schelble's Schüler und vertraute Freunde waren.

Wir wollen zuerst Prof. Weismann hören. »Die Methode, deren Prinzipien zwar nicht ursprünglich von ihm ausgegangen sind, die er aber jedenfalls erst in eigenthümlicher Gestaltung zur Anwendung brachte, erleichtert auf wunderbare Weise die Bildung eines wohlgeübten, jeder schwierigsten Durchführung fähigen Chores. Was nach dem gewöhnlichen Verfahren nur dem Talente zu erreichen steht, nämlich die Fähigkeit, nicht blos schwierige Tonsätze richtig zu lesen, sondern auch jede Harmoniefolge so gut wie die einfache Melodie klar zu hören und in sich aufzunehmen, — das wird durch die Schelble'sche Methode allen denen zugänglich, denen der Sinn für die Töne nicht ganz versagt ist, und deren giebt es gewiss viel weniger, als man glaubt. Nur eins ist dabei Noth, dass man den Schüler ganz treu den strengen Gang der Methode gehen lasse und dass in den ersten Lebensjahren der Anfang gemacht werde. Nach Schelble's Beobachtung fassen die Kinder viel leichter als Erwachsene die Töne in ihrer Individualität auf, weil ja nichts fester haftet, als regelmässig und beharrlich wiederholte Eindrücke in der Kindesseele; durch anhaltend fortgesetzte Uebung kommen sie bald dahin, dass sie die unläugbar verschiedene Affektion des Gehörsinnes durch die verschiedenen Töne klar zu unterscheiden wissen, und dass sie, möchte man fast sagen, die verschiedenen Geister, die in den einzelnen Tönen wohnen, in ihrer eigenthümlichen Bildung gleich kennen. Schelble gab anfangs Kindern von 4 bis 10 Jahren selbst den Unterricht. Mit dem tiefen *c* der Kinderstimmen als 1 wurde begonnen und *d* und *e* kamen als 2 und 3 sogleich hinzu; die Uebungen mit diesen 3 Tönen wurden nun so lange eifrig fortgesetzt und nicht eher zu 4 (*f*) fortgeschritten, bis sich dieselben dem musikalischen Gefühle so vollkommen eingeprägt hatten, dass sie einen jeden alsbald erkannten und zu jeder Zahl den entsprechenden Ton sicher anschlagen konnten. Um die Lust zu erhalten, komponirte Schelble eine Menge von Stückchen, die sich in den Grenzen der drei Töne, sowie für die weiter fortgeschrittenen in dem weiteren Felde von 4, 5 und mehr Tönen bewegten, ja er liess sie bald selbst Versuche solcher Kompositionen machen, die manchmal ganz artig ausfielen und immer niedergeschrieben werden mussten. Dem Melodischen folgte dann im gemessenen Gange das Harmonische; die Schüler mussten Zwei-, Drei-, Vierstimmiges hören lernen; erst kamen die Durleitern von *C* zu *G*, *F*, *D*, *B* u. s. w. fortschreitend, bis der Cirkel vollendet war; nachher die Mollleitern. Der Erfolg gab den unzweifelhaften Beweis von dem naturgemässen Gange der Methode. Manche Kinder sangen nach dreijährigem Unterrichte jede Melodie mit seltenen Ausnahmen fehlerlos ab, schrieben sie aus dem Gedächtnisse nieder, waren im Stande, jeden Akkord sogleich in seiner Totalität aufzufassen, ja sogar ganz heterogene zusammen angeschlagene Töne einzeln anzugeben. War es nun auch Schelble nicht vergönnt, an diesem Werke selbst noch lange thätig zu sein,

Digitized by Google

so hat er doch den sichern Grund dazu gelegt. Schüler und Schülerinnen arbeiten in seinem Geiste fort, und die Zweckmässigkeit seiner Methode findet schon allgemeine Anerkennung. So wird für die heranblühende Generation eine musikalische Bildung vorbereitet, wie sie auf dem bisher gewöhnlichen Wege weder so allgemein noch so wohlbegründet zu erreichen ist.« (S. 25—27.)

Diese Beschreibung, vor 30 Jahren aufgesetzt, können wir in wünschenswerthester Weise verdeutlichen und vervollständigen durch mündliche Mittheilungen des Hrn. Carl Voigt, Direktor des Cäcilien-Vereins in Hamburg, desjenigen verdienstvollen Mannes, der nach allem, was wir über die Sache in Erfahrung bringen und vergleichen konnten, den Geist Schelble's am reinsten in sich aufgenommen hat und am treuesten in seinem Sinne fortwirkt, der überdies von 1830 an in seiner Nähe lebte und zuletzt sein Vertreter in der Leitung des Vereins wurde. Er bestätigt zunächst den grossen Erfolg des Schelble'schen Verfahrens. 53 »Uebungsstücke für 2 Singstimmen«, von Schelble komponirt und selbst geschrieben, liegen uns vor, sämmtlich diatonisch gehalten. Es sind dies aber Uebungen für Stimmen, die über die Elementarkenntnisse schon hinaus sind, musikalisch sehr interessant und geschickt und passen für jede gute Schule, weisen jedoch keine Spuren einer besonderen »Methode« auf. Aber aus einem gedruckten Büchlein von Hrn. Voigt »Sing-Uebungen von C. Voigt. 2. Auflage. Hamburg, O. Meissner 1863« (49 S. kl. 8.) ist mehr zu entnehmen. Dasselbe enthält

54	Uebungen in	3	Tönen	(*c. d. e.*)	45	Uebungen in	6	Tönen	(*c* — *a*)
24	-	- 4	-	(*c* — *f*)	44	-	- 7	-	(*c* — *h*)
24	-	- 5	-	(*c* — *g*)	28	-	- 8	-	(*c* — *c*)

30 Uebungen mit Ueberschreitung der Oktave.

Bei allen Abschnitten folgen zuletzt Liederchen mit Text; bei 6 Tönen beginnen die 2stimmigen, und in den letzten 3 Stücken haben wir 3- und 4stimmige Sätze. Wie in den meisten Dingen, so giebt es auch im Singunterrichte verschiedene Wege nach Rom. Der hier beschriebene ist sicherlich einer der gefahrlosesten und geradesten. Die Uebungen in den Tonstufen nach der Zahlenreihe aufsteigen zu lassen, ist wohl das beste Mittel, Kindern die verschiedenen Intervalle in ihrem Verhältnisse zum Grundtone unvergesslich einzuprägen, was ihnen dann später bei der Kenntniss der Akkorde noch ganz besonders zu statten kommt. Insofern lässt sich sehr wohl die Möglichkeit einsehen, Kinder überraschend schnell zu perfekten Kennern der Harmonie zu machen. In der harmonischen Seite liegt denn auch der wesentliche Vorzug dieses Unterrichtsverfahrens. Der wunde Fleck all dieser nach der Zahlenfolge aufsteigenden Tonverbindungen ist aber die siebente Stufe. Von der Sexte zur Septime ist ein Sprung, zwischen beiden besteht eine Kluft; der Grundton, selbst die Sexte, steht der Oktave weit näher als der Septime. In Voigt's Uebungen ist denn auch überall der Unterhalbton (*h* vor *c*) dafür genommen, nur in drei Stücken kommt je einmal die 7. Stufe oben vor, und selbst da nicht in ihrem charakteristischen Septimen-Verhältnisse zum Grundtone. In melodischer, in natürlich gesanglicher Beziehung ist das jedenfalls ein guter Ausweg, aber das Wesen der Septime wird dadurch nicht zur Anschauung gebracht. Der Unterhalbton *h* vor c ist in melodischer Hinsicht eins der naheliegendsten Intervalle, welches man deshalb schon mit den ersten zwei oder drei Tönen verbinden könnte; aber blos auf den Umfang einer Oktave gesehen (welcher doch diesen Uebungen zu Grunde liegt), müsste *h* unter *c* erst nach dem achten Tone geübt werden, weil die Oktave damit überschritten wird; und endlich geht das Wesen der Septime dadurch insofern ganz verloren, als der Unterhalbton *h* in harmonischer Beziehung eine Terz ist (von der Dominante) und der Sprung von sieben Tönen *h* — *a*, wie er in diesen Uebungen vorkommt, nicht in der Septimen-, sondern in der Nonenharmonie liegt, also erst später vorkommen sollte.

Dass Schelble in all dem gleich oder ähnlich verfuhr, wird uns nicht nur ausdrücklich gesagt, sondern können wir auch aus Rückschlüssen wissen. Wäre er ein wirklicher Systematiker gewesen, so hätte er hier bei der Septime gewiss eine Auskunft getroffen, die wenigstens die Konsequenz für sich gehabt hätte, und zwar konnte die alte Musik, die er mit Vorliebe übte, ihn hier auf die rechte Fährte leiten, nämlich durch Berücksichtigung und weise Benutzung dessen, was die frühere Solmisation bezweckte. Aber er war zunächst und vor allem Praktiker. Von einer »Schelble'schen Methode« sollte man eigentlich nicht reden; es war nur eine glückliche Gabe, die Sache unter einfache Gesichtspunkte zu bringen und sie eindringend zu lehren. Das wirklich Systematisch-Methodische darin ist dem entlehnt, was in damaliger Zeit für das Beste galt und beinah so allgemein angewandt oder besprochen wurde, wie in früherer Zeit die pädagogischen Experimente Basedow's. Dies war die Nägeli-Natorp'sche Methode, der etwas nüchtern Mechanisches und rationalistisch Beschränktes eigen ist. Schelble bewährte seinen vollen praktischen Takt, der ihn so sehr auszeichnete, nun dadurch, dass er sich davon aneignete und umgestaltete, was ihm für seine kunstbildenden Zwecke direkt förderlich war, und den Rest bei Seite schob.

Aber er ging auch nicht eigentlich darüber hinaus. Ja selbst in der Praxis that er nicht denjenigen Schritt, der, wie uns jetzt scheint, ihm doch so nahe liegen musste. Die von ihm ausgegangene Musikbildung der Kinder kam, wie uns erzählt wird, der folgenden Generation zu gute, als diese Kinder herangewachsen waren — aber warum nicht schon der Gegenwart, den damals vorgeführten Kunstwerken? Er ging auf eine Musik zurück, die in den oberen Stimmen für Singknaben geschrieben und seiner Zeit (zum Theil Jahrhunderte lang) von solchen ausgeführt wurde — warum eröffnete er bei seinen theilweis sehr beschränkten Mitteln sich nicht auch diese Hülfsquelle, die ihm doch ganz zur Verfügung stand? Den Unterricht bei Kindern ertheilte er nämlich nicht etwa in Schulen, die ihn an der Benutzung der jugendlichen Kräfte für weitere Zwecke gehindert hätten, sondern in befreundeten Familien bei den Stammgliedern seines Vereins, in den ersten Häusern, spielend und wie zur Erholung. Die gesanglichen Schätze, welche für einen Chor in den Knabenstimmen beschlossen liegen, ahnte er also so wenig, wie irgend ein Musikdirigent seiner Zeit. Es bedurfte der auf Anregung Winterfeld's vor sich gegangenen Errichtung des Berliner Domchores, um uns wieder zu erinnern und — langsam freilich und bei weitem noch nicht allgemein — wieder zu gewöhnen an eine Weise der Chorharmonie und Stimmenverschmelzung, die den Engländern zum unschätzbaren Segen ihres Chorgesanges niemals ganz abhanden gekommen ist. Schelble stand in seiner Zeit wahrlich als einer der Besten da; aber selbständigen Geistes über sie hinaus zu schauen, war ihm nicht gegeben.

(Als vierten Artikel bringen wir in der folgenden Nummer zunächst einen Bericht über den Cäcilienverein seit dem Tode Schelble's und über die Jubelfeier dieses Vereins.)

Digitized by Google

Briefwechsel.

(Ankündigung einer Geschichte des deutschen Volksliedes.) .... Ich schreibe eine »Geschichte des deutschen Volksliedes nach Text und Ton«. Vielleicht interessirt Sie diese Mittheilung. Die Idee zu dieser Monographie trage ich schon lange mit mir herum und sammelte wohl seit länger als 16 Jahren Materialien dazu, zögerte jedoch immer mit der Sache hervorzutreten, weil ich Andere für berufener hielt und ich vor allen Erk's Liederhort II. Bd. mit seinen Liedern der Vergangenheit erst abwarten wollte; unterdess erschienen Werke von Reissmann und Dr. K. Schneider über musik. Lied, die meinen Plan durchaus aber nicht vernichtet, sondern erst fester gestellt haben. Beide behandeln im Allgemeinen blos das Lied nach seiner musikal. Seite, schliessen auch das Kunstlied ein, ignoriren aber zu sehr das Textliche.

Wohl weiss ich, dass von den Heimgegangenen Uhland oder Arnold das rechte Zeug zur Abfassung einer Geschichte des Volksliedes besessen hätten, und von den Lebenden wohl Hoffmann von Fallersleben in Verbindung mit Herrn Erk am berufensten dazu wären. Da aber diese Herren nicht dazu kamen, theils sich scheinbar nicht dazu entlassen wollen, so will ich nicht mehr zaudern, meine Kräfte an besagter Monographie zu versuchen. Die Arbeit dürfte in einiger Zeit fertig sein und wäre schon weiter vorgerückt, wenn nicht Kränklichkeit mich zurückgehalten hätte. Dass ich in Ihrem Jahrbuche II. einen köstlichen Beitrag für Volkslied des 14. und 15. Jahrh. gefunden, brauche ich Ihnen wohl nicht erst zu versichern. Freilich kann ich mit einigen Ansichten Arnold's nicht übereinstimmen. Diese Differenzpunkte wären:

a. Die Blüthe des deutschen Volksliedes schon ins 14. Jahrh. zu verlegen —

b. die von Arnold erzwungene (von Dr. Bellermann gutgeheissene) taktische Gliederung der Melodien im Locheimer Liederbuche. Solche, allem Sprachakzente widerstrebende, nur in der mehrstimmigen Mensuralmusik statthafte (und wirklich bei letzterer stattgehabte?) Taktirung ist meines Erachtens nicht für den edleren Meistergesang (überhaupt für den Meistergesang), am allerwenigsten aber im Gesange der fahrenden (wozu ich die meisten jener Lieder nur rechnen kann) in Anwendung gekommen. Durch freie (nenne man es meinetwegen bunte, irreguläre) rhythmische Gliederung gestalten sich jene, durch Taktstriche willkürlich zerschnittenen, Weisen fast alle zu fassbaren, auch unserm Gefühle erträglichen allerliebsten, wie Sie vielleicht selbst probirt haben und wie ich an 10—12 der tonisch nicht widerhaarigen Melodien versucht habe. Rhythmischer Wechsel (gegen den Arnold ankämpft und doch den damit zusammenhängenden 5/4Takt vertheidigt!) scheint mir richtiger als willkürliche, unerwiesene, unhistorische Taktzerschneidung für dergleichen Weisen, was wohl schon C. v. Winterfeld gründlich dargelegt hat.

c. Die meisten jener Lieder für wirkliche Volkslieder zu halten, solcher Annahme durfte Textinhalt, Form und besonders die musikal. Form (Melodie) widersprechen. Höchstens waren es Gesänge für das Volk, von Fahrenden vor dem Volke vorgetragen, aber nicht Gesänge der Menge. Ueberhaupt bin ich bei Bestimmung darüber, ob Volkslied oder Kunstlied (Gesellschaftslied der besseren Stände zur Madrigalzeit), etwas sehr bedenklich geworden, und möchte viele, ja sehr viele, die man lange für Volksweisen (also von der Menge erfunden oder wenigstens gesungen?) gehalten, geradezu dem Volksgenius absprechen. Jedenfalls hat man dem Volke des 15. und 16. Jahrh. wohl etwas zu viel Poesie beigelegt. Volk freilich — ein nebuloser Begriff.

Trotz einiger entgegenstehenden Ansichten schätze ich diese Publikation hoch. Hätten wir nur noch einige solche Schätze der Vergangenheit zu heben, wie das Locheimer Liederbuch!

Sollten Sie geneigt sein, geehrter Herr! mich auf etwaige alte, seltene und charakteristische Singweisen aufmerksam zu machen, oder dieselben mir in Abschrift zur Benutzung gütigst überlassen wollen, so werden Sie mich zu grossem Danke verpflichten. Besonders wären mir Melodien zu historischen Liedern des 15. und 16. Jahrh. sehr erwünscht, eine Besprechung der sämmtlichen gangbaren Töne (=Strophenform und Melodie) werden Sie in meiner Arbeit finden und möglichst auch die Beibringung der Weise (wenigstens Andeutungen darüber) anerkennen.

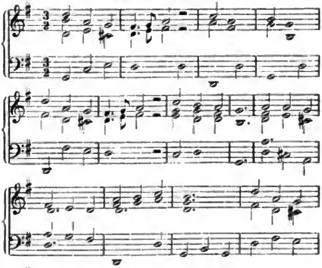
Ist wohl in der engl. Sammlung von W. Chappell, *Popular music of the olden time* (?) etwas von mittelalterlichen Melodien zu finden, die auf Deutschland Bezug haben oder daher entlehnt sind? Ich habe das Werk nicht auftreiben können. Dr. Ed. Krüger (System der Tonkunst) S. 256 theilt daraus eine unbeglaubigte Roland's Melodie mit. Wie mag wohl der Text lauten? Englisch? Fränkisch? oder keiner? —

Dresden, Grosse Oberseerg. 9. Franz M. Böhme.

Antwort. Die Bitte, »alte, seltene und charakteristische Singweisen« Ihnen mitzutheilen, sei denn hiermit gleichmässig an alle Sammler solcher Musik gerichtet; es liegt aber in der Natur der Sache, dass Sie auf diesem Wege nicht viel brauchbaren Stoff erhalten werden, namentlich denn nicht, wenn Sie es mit Ihrer Arbeit recht genau nehmen. Wackernagel, der allbekannte Hymnologe, dessen Verbindungen die weitreichendsten sind und der von sehr Vielen, gewiss von Hunderten, Mittheilungen für seine Arbeiten erhalten hat, bekennt, dass er nur die eines einzigen Mannes, K. Gödike's in Göttingen, habe wirklich gebrauchen können; und dort handelte es sich lediglich um Bibliographie, um eine Beschreibung von Druckwerken. Was ist »selten«, d. h. Ihnen unbekannt? was ist »charakteristisch«, d. h. für Ihre beabsichtigte »Geschichte« bedeutsam? Niemand ausser Ihnen kann dies wissen. Ich möchte sogar sagen, erst durch eine wirkliche Geschichte dieses Gegenstandes kann man erfahren, was hier charakteristisch ist. In den Sammlungen alter Lieder (den Ausdruck »Volkslieder« vermeide ich so viel wie möglich — worüber ein ander mal!) von Kretschmer, Coussemaker, Arnold u. A. finden sich Stücke, die kaum beachtet und fast gar nicht gesungen werden, die aber berühmt und von entscheidender Bedeutung sein werden von dem Tage an, wo das Licht einer wahren Geschichte sie erhellt.

Ich darf voraussetzen, Sie kennen die handschriftlichen Sammlungen von Liedern des 13. bis 15. Jahrhunderts, welche in Wien, München, Heidelberg und anderswo aufbewahrt werden, und haben sich dieselben in unsere Notenschrift übertragen oder sind im Begriff solches zu thun, möchte aber gern hören in welcher Weise und in welchem Umfange dies geschehen ist oder noch geschehen soll. Nach der Erschliessung bedeutender und umfangreicher neuer Quellen habe ich selber ein grosses Verlangen. Das Locheimer Liederbuch ist eine schöne Quelle, aber nur für einen begrenzten Zeitraum, und muss durch Anderes ergänzt werden, wenn es nicht irre leiten soll. — Für heute beschränke ich mich Ihnen zu sagen, dass in W. Chappell's *Popular Music of the Olden Time* folgende Mittheilung über den alten Rolandsgesang steht: »Dr. Crotch hat in der dritten Auflage seiner *Specimens of Various Styles of Music*, *vol. I. p.* 133 eine Melodie gedruckt als »»Chanson Roland von den Normannen gesungen, als sie 1066 bei Hastings in die Schlacht gingen««, den ich als eine Kuriosität mittheile, ohne für seine Aechtheit zu stimmen.

CHANSON ROLAND.



Dr. Crotch nennt die Quelle nicht, aus welcher er diese Arie geschöpft hat, und ich bin nicht so glücklich gewesen sie zu entdecken. Der Chanson de Roland, welcher später von Sir Henry Bishop herausgegeben wurde, ist eine Komposition des Marquis de Paulmy und Burney's *History of Music*, *vol.* II. *p.* 276 entnommen, aber Dr. Burney giebt ihn nicht für eine alte Melodie aus; in der That ist derselbe auch nicht einmal eine Nachahmung des Alten.« (I, 7.) Das ist Alles, was sich bei Chappell darüber findet. In der Sammlung

Digitized by Google

von Crotch steht die Melodie, wie hier mitgetheilt, ohne Text; seine *Specimens* sollten nur Musik enthalten und dies meinte der wunderliche Mann dadurch zu erreichen, dass er bei aller Sangmusik die Worte wegliess! Crotch war in seiner frühesten Jugend ein bestauntes musikalisches Wunderkind, und in seinem Alter ein kindisch leichtgläubiger Mann. Auf ihn ist daher wenig zu geben. Mir scheint aber, dass die Melodie nicht schlechterdings zu verwerfen sei. Sie ist schwungvoll und hat die alte Form, und man darf nicht vergessen, dass sie gewiss auch noch durch die beigefügte (ohne Zweifel von Crotch herrührende) Harmonisirung etwas von ihrem alten Charakter eingebüsst hat. Chr.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Wien.** (»Mignon« von A. Thomas.) *v. K.* Am 24. Oktober wurde die Oper »Mignon«, Musik von Ambroise Thomas, zum ersten Mal im Hofoperntheater aufgeführt und mit grossem Beifall aufgenommen. Ob dieser Applaus ein nachhaltiger sein, und die Novität die gewünschte Zugkraft haben werde, dürfte sich in Bälde herausstellen. Vorläufig ist die Thatsache zu konstatiren, dass schon bei der zweiten Wiederholung der Oper der Andrang des Publikums ein mässiger war, und die Stimmung im Hause sich im Gegenhalte zu jener bei der ersten Vorstellung merklich abgekühlt hatte. Die Oper ist auf das Sorgfältigste einstudirt, die Ausstattung an Kostümen und Dekorationen lässt nichts zu wünschen übrig, und die Hauptrollen der Mignon, der Philine, des Wilhelm Meister und Lothario's befinden sich in den Händen der Fräul. Ehnn und Rabatinsky und der Herren Walther und Beck; — werden daher von den besten hier verfügbaren Künstlern dargestellt; die Hauptsache aber, der musikalische Theil, ist nicht bedeutend genug, um der Oper ein höheres Interesse abzugewinnen. Wenn man von ein paar hübsch und geistreich gearbeiteten Ensemblestücken des ersten Aktes und dem feinen Detail des Melodrams absieht, erhebt sich die Musik nirgends über das Gewöhnliche; der Stil ist der bekannte der leichten französischen Oper, die schöpferische Kraft des Komponisten aber ist eine geringe, es fehlt nicht an Plagiaten und Trivialitäten, welch letztere besonders in den gesungenen Tanzrhythmen zu Tage treten, ein paar Mal ragt auch die grosse Oper in das leichte Spiel pikanter Weisen störend herein; die geschickte Mache und sorgfältige Detailarbeit verleugnet sich allerdings nur selten, es fehlt aber der Zauber der Originalität, und als ein in dem Bereiche der französischen Spieloper hervorragendes Werk kann »Mignon« ungeachtet des grossen Erfolges, welcher derselben in Paris zu Theil wurde, von Musikkundigen nicht betrachtet werden. Nicht sobald sind die kritischen Urtheile über ein Textbuch und den musikalischen Werth einer Oper nach deren erster Darstellung so weit auseinandergegangen, als dies hier der Fall war. Was an dem äusseren Erfolge des ersten Abends Wahres und Erkünsteltes gewesen, darüber wird wohl die nächste Zukunft aufklären.

✱ **Dresden.** (Aufführung des Oratoriums »Gideon« von Meinardus am 30. Oktober.) Gestern Abend fand hier im Meinhold'schen Saale die Aufführung des Oratoriums »Gideon« von Ludwig Meinardus statt, welche von vornherein als eine in jeder Weise gelungene bezeichnet werden darf, stand doch Kapellmeister Dr. J. Rietz am Dirigentenpulte! Wenige Dirigenten dürften es ihm nachthun, ein neues und komplizirtes Werk mit zwei Orchester-Proben in so abgerundeter Weise zu Gehör zu bringen. Unterstützt wurde der Dirigent dabei durch die vortrefflichen Leistungen der Solosänger und der königl. Kapelle, sowie der Chöre, welche von der Dreyssig'schen Singakademie im Vereine mit dem Chore des Konservatoriums, verstärkt durch Sänger der Kreuzschule, der evangelischen Hofkirche und der Dresdener Liedertafel, ausgeführt wurden. Frau Otto-Alvsleben sang die Sopranpartien des Werkes mit herrlichem Stimmklange und der ihr eigenen fein musikalischen Weise, sowie auch die Mezzosopran-Partien durch die schöne Stimme und den maassvoll edlen Vortrag der Frl. Nanitz bestens zur Geltung kamen. Während Herr Mitterwurzer dem Hohenpriester Elieser die ganze Würde seiner Persönlichkeit lieh, zeigte Herr Schild in der grossen und anstrengenden Partie des Gideon, wie ein tüchtig gebildeter und seiner Aufgabe mit Ernst sich hingebender Sänger auch auf einem seiner ganzen Begabung ferner liegenden Felde sich Lorbeeren zu erwerben vermag. Die Partie des Gideon erfordert im Ganzen einen sogenannten Heldentenor, während die Hauptstärke von Herrn Schild's Gesang im Lyrischen liegt. Wenn dieses den weicher gehaltenen Stellen noch besonders zu Statten kam, wusste Herr Schild doch durch weises Haushalten mit seinen Mitteln auch den heroischen Ansprüchen seiner Partie gerecht zu werden und auch mit dem Siegesgesange: »Singet dem Herrn ein neues Lied« eine volle Wirkung zu erzielen. Herr Degele sang den Joas und excellirte besonders da, wo ein gesteigerter dramatischer Ausdruck am Platze war. Die kleineren Partien waren bei Frl. Zeidler und Herrn Rudolph in guten Händen. — Soviel über die Aufführung. Ueber das Werk nach einmaligem Hören ein abschliessendes und endgültiges Urtheil fällen zu wollen, liegt dem Referenten ebenso fern, als auf die Fragen über das Wesen und den inneren Aufbau eines Oratoriums näher einzugehen, welche in dieser Zeitung unlängst des Weiteren erörtert wurden. Da der Klavierauszug des Werkes bei Cranz in Bremen bereits erschienen ist, wird gewiss ein Mitarbeiter dieser Zeitung denselben bald besprechen. Es sei nur soviel gesagt, dass wir es mit einem Werke zu thun haben, das die Würdigung Aller verdient, welche es mit ihrer Kunst redlich meinen. Die Bezeichnung »dramatisches Oratorium« erscheint uns dadurch gerechtfertigt, dass die Handlung (nur an geeigneter Stelle von breiten lyrischen Ruhepunkten unterbrochen) fortschreitet, ohne dazu sich erzählender recitativischer Zwischensätze zu bedienen, wodurch das epische Element vollständig ausgeschieden wurde. Wo ein Vorgang zu berichten war, ward die Erzählung durch dramatische Färbung des Vortrags selbst zur Handlung, wie in dem reizenden kanonischen Gesange der beiden Mägde, worin die Zerstörung des Baal-Haines durch Gideon erzählt wird. Dieses führt uns gleich zu einem der frischesten dramatischen Momente des Werkes. Das liebenswürdige Schwatzen der beiden Mägde, unterbrochen vom Wehrufe des Vaters und dem Wuthgeschrei der Menge, schaffen ein lebensvolles Bild, welches künstlerisch abgerundet und in charakteristischer Färbung vor uns hintritt. Als besonders wirksame Momente erwähnen wir noch die sich daran schliessenden Gesänge des Gideon, worin er seine That rechtfertigt, sowie die vorangehende Berufung durch den Engel, der sich immer durch eine eigenthümlich fliegende von oben herabsteigende Pizzicato-Figur kennzeichnet. Die kriegerischen Chöre des zweiten Theils erschienen bei den akustischen Verhältnissen des Saales etwas gedrückt durch die vielleicht zu reichlich angewendeten Blech- und Schlaginstrumente. Im Allgemeinen sind die Chöre höchst wirksam und klangvoll. Als ein Muster charakteristischer Färbung erwähnen wir nur: »Denn seine Engel macht er zu Winden, und seine Diener zu Feuerflammen.« Der Vortrag des schönen Männerchors: »Die da hoffen auf den Herrn« durch die Dresdener Liedertafel verdient ein besonderes Wort des Dankes. — Der Komponist hat in diesem Werke ein neues und würdiges Zeugniss seiner Begabung und seines ernsten Strebens abgelegt.

✱ **Oldenburg.** Mit dem am 30. Oktober von der Frau Clara Schumann gegebenen Konzerte wurde die heurige Saison auf die würdigste Weise eröffnet. Nachdem das zahlreich anwesende Publikum die Königin unter den Pianistinnen mit lauten Akklamationen aufs lebhafteste begrüsst hatte, erklangen die ersten gewaltigen Akkorde des Schumann'schen Klavier-Quintetts in Es-dur. Wir begnügen uns zu konstatiren, dass der in diesem Quintett sich kundgebende gewaltige Geist durch den Vortrag der Meisterin, begleitet durch das ausgezeichnete Quartett der Herren Engel I. und II., Schmidt und Ebert, vollendet zur Erscheinung kam. Die von Frau Kathinka Engel darauf vorgetragenen Lieder von A. Dietrich »Scheiden« aus Op. 17 und »Spanisches Lied« aus Op. 7 erfreuten sich des allgemeinsten Beifalls. Wenn der Vortrag der Chopin'schen Ballade aus G-moll die Eigenthümlichkeit dieser Schule in allen Einzelheiten prächtig entfaltete, so riss die Konzertgeberin durch die technisch und geistig vollendete Darstellung der Beethoven'schen Sonate in D-moll (Op. 31) das Publikum zum allgemeinen Entzücken hin. Durch die zufällige Anwesenheit J. Brahms' wurde uns auch die Freude zu Theil, dessen vierhändige Walzer, gespielt von Frau Schumann und dem Komponisten, in vollendeter Weise zu hören. — Herr Hofkapellmeister A. Dietrich arbeitet jetzt an einer Symphonie für Orchester, welche in dieser Saison noch gegeben werden soll. — H. Sattler's Choralbuch für das Grossherzogthum Oldenburg ist bereits in der Röder'schen Officin in Leipzig auf eine vorzügliche Weise im Stich vollendet und wird demnächst veröffentlicht werden. Auf einige neue Männerquartette desselben Komponisten in der sehr zu empfehlenden »Liedersammlung für den Männerchor« von J. Wolfensperger machen wir gleichfalls aufmerksam. — Mit nächster Woche werden die Kapellkonzerte wieder ihren Anfang nehmen; darüber später.

✱ **Berlin.** J. Joachim, der mit seiner Gattin jetzt jenseits der Mainlinie konzertirt, ist vor einigen Wochen von Hannover hierher übergesiedelt und soll die Absicht haben sich in Lichtenfelde unweit Berlin anzubauen, wo er zu dem Zwecke schon einen Grund erwarb. Möge dieser Grund so trefflich sein wie der künstlerische Grund, den er sich längst in unserer Stadt erworben hat.

✱ **Berlin.** Das »dritte und letzte« Orgelkonzert für diesen Winter gab A. Haupt in der Parochialkirche am 11. November. Sämmtliche Orgelstücke und auch fast alle Gesangnummern (5 von 6) waren von Bach. Herr Haupt schloss mit der Phantasie und Fuge in G-moll. Diese muss man allerdings von einem Haupt hören.

Digitized by Google

✱ **Berlin.** Die Kenner und Liebhaber der Musik der Alten machen wir darauf aufmerksam, dass in den nächsten Tagen eine neue Ausgabe von Aristoxenus, dem grössten griechischen Schriftsteller über Musik, erscheinen wird (Urtext nebst Uebersetzung und Kommentar) von Paul Marquardt.

✱ **Paris.** Das hiesige Théâtre lyrique hat unter der neuen Direktion des Hrn. Pasdeloup bereits zwei Vorstellungen gegeben; am ersten Abend »Das Thal von Andorra« von Halevy und kürzlich Rossini's »Barbier«. Beide Aufführungen haben sehr gefallen; die neue Gesellschaft hat durchgehends sehr tüchtige Kräfte, wenn auch keinen Stern erster Grösse darunter, und zeichnet sich besonders durch ein treffliches Ensemble aus. Das wird den deutschen Opern, deren Pflege sich das Theater zur Aufgabe machen will, in hohem Grade zu Statten kommen. — Am 14. Nov. starb Rossini.

✱ **Madrid,** 8. Nov. Die neu errungene Freiheit wurde hier auch benutzt, um Offenbach's Grand Duchesse aufzuführen, was gestern Abend geschah. Früher war das Werk verboten, da es bekanntlich das Privatleben der Königin persiflirt. Dieses Verbot Isabella's hätte man im Interesse der Kunst nur immerhin respektiren sollen.

✱ **Lissabon.** Sparsamkeit im Staatshaushalt ist hier jetzt die Parole. Die königliche Oper von Dona Maria ist deshalb auch auf halben Sold gesetzt, da man ihr den bisher erhaltenen Zuschuss des Staates entzogen hat. Halber Dampf, halbe Kraft. Es steht also nicht zu hoffen, dass dieses Kunstinstitut in der nächsten Zeit eine besondere Blüthe entfalten wird, es mochte denn sein, dass die Privatgesellschaft, in deren Hände das Opernthenter übergehen soll, ein neues musikalisches Genie entdeckt. Ein musikalischer Camoens sollte uns allerdings sehr willkommen sein.

✱ **Kopenhagen.** Auch hier wird der jährliche Zuschuss für das Theater, wenn auch nicht ganz wegfallen (wie in Lissabon) so doch bedeutend beschnitten werden. Am 11. d. meldete die Regierung im Folkething ein neues Theatergesetz zur Einbringung an, nach welchem der jährliche Zuschuss von 90000 Thlr. auf 50000 Thlr. herabgesetzt werden soll. Den Bauern und Bauerfreunden leuchtet dies ein, und dem Kriegsminister auch, denn er kann das Geld zu neuen Instrumenten und Röcken für tappere Landsoldaten besser gebrauchen. Uns leuchtet es ebenfalls ein; wir würden sogar für gänzliche Streichung stimmen, so lange die Konzerte nicht auch subventionirt sind.

✱ **Basel.** Frl. Aug. Götze aus Dresden ist jüngst mit bedeutendem Erfolge in Konzerten in Basel und Bern aufgetreten; namentlich ihre Liedervorträge (Schumann's Dichterliebe u. a.) machten ungewöhnlichen Eindruck.

✱ **Hamburg.** (*Soirée Musicale* am 11., und *Matinée Musicale* am 13. Nov. von Brahms und Stockhausen.) Den beiden Solisten des letzten Konzerts, einem Sänger und einem Klavierspieler, traten nun hier zwei andere Künstler derselben Gattung gegenüber. Aber so gross ist der Gegensatz, dass man ihn nicht vollkommener machen könnte, wollte man auch die Virtuosen eigens dazu auswählen. Sänger wie Wallenreiter und ähnliche werden unser Verlangen nur um so heftiger wieder nach Stockhausen's Gesang erregen. Eine ebenso grosse als angenehme Ueberraschung war den Meisten gewiss die erste Nummer »Recitativ und Lied des ersten Richters« (O herbe Pein — Ihre grünen Au'n) aus Händel's Oratorium Susanna, denn auf so anmuthige Töne war wohl Niemand gefasst, die Wenigen ausgenommen, welche den Reichthum der Sologesänge in dem genannten Oratorium kennen. Wir hörten Stockhausen's beste Töne und tiefste Ausdrucksgewalt; der ganze Satz ist so günstig für seine Stimme, dass wir eine Heiserkeit, mit welcher der Sänger zu kämpfen hatte und die ihn später nöthigte, den letzten Theil des Konzerts am 13. nachzuholen, kaum bemerkten. In der folgenden Gesangnummer, 2 Duetten für Alt und Bariton von Brahms Op. 28, führte Stockhausen uns seine Schülerin Fräul. Girzik vor, deren Auftreten noch mit besonderem Interesse entgegengesehen wurde, weil sie durch hiesige Kunstfreunde vor einer bereits eingeschlagenen unerfreulichen Sängerlaufbahn niederen Grades bewahrt wurde. Wie weit die oberen Töne ihrer Stimme durch Befangenheit bedeckt waren, lässt sich nicht sagen; aber aus dem Vortrage der oft wiederkehrenden Worte »Ich lass' dich nicht herein« und anderen Stellen erhellte, dass sie nicht stark sein können. Die Tiefe ist bedeutend gehaltreicher. Der Ausdruck wahrer oder (was hier wohl noch dasselbe ist) wahr angelernter Empfindung brach sich durch die Befangenheit fest überall Bahn und gewann ihr aufmunternden Beifall. Eine gewisse Schärfe der Stimme, welche nicht angenehm berührt, kann nur durch das anhaltendste Studium beseitigt werden. (Schluss folgt.)

✱ **Hamburg.** (Konzert des Cäcilien-Vereins am 13. Nov.) Ein reines Chorkonzert folgte hier zwei Tage später auf das oben besprochene Solistenkonzert in denselben Räumen. Der »Cäcilien-Verein« besteht seit 1840; der Stifter und Dirigent desselben ist Herr Carl Voigt. Der a capella-Gesang dieses Instituts gehört zu den feinsten Genüssen, die den Musikfreunden hier geboten werden; der Verein leistet hierin so Vorzügliches, dass er daraufhin Gastrollen geben könnte. Die heutige Aufführung brachte zuerst Cherubini's Requiem und zwar mit Orchesterbegleitung, also in dem vollen theatralischen Pompe, mit welchem das populäre Werk ausgestattet ist und wofür der Autor später in seinem 8stimmigen Credo Busse gethan hat. Der instrumentale Theil steht in den Aufführungen dieses Vereins mit dem vokalen nicht auf gleicher Höhe, was erklärlich, aber der vollen Wirkung doch auch hinderlich ist. Eine delikatere Behandlung wäre mitunter zu wünschen. Das wirklich feine Nachspiel zum Requiem ist noch weit schöner und wirkungsvoller, wenn das immer wiederkehrende kleine Motiv nicht verwischt, sondern in möglichster Deutlichkeit herausgebracht wird. Hier in den Schlusstakten des Werkes standen Gesang und Begleitung überhaupt nicht mehr im richtigen Verhältnisse, da man von dem austönenden Gesange zuletzt nichts mehr hörte. Der 3. Satz in Heydn's D dur-Symphonie (Nr. 5) wurde nicht graziös genug gegeben. An unbegleiteten Chorliedern hörten wir zuerst ein 4stimmiges Madrigal von dem alten englischen Komponisten, Sänger und Lautenschläger John Dowland (1597) »Liebe erwacht« (aus Maier's Samml. engl. Madrigale, Heft I), dem sich sehr passend zwei schöne Lieder von Brahms anschlossen. Radecke's Mai, Schumann's Schifflein, Mendelssohn's Abschied vom Wald und Jagdlied machten den Beschluss. Der Dirigent, im sichern Gefühle des Gelingens, stellt dem Vereine gern schwierige Aufgaben und wählt hiernach seine Lieder. Aber der Mai von Radecke und namentlich das Schifflein von Schumann sind nicht im besten Geschmacke, können also auch nicht wohl eine veredelnde Wirkung ausüben. Zu welchem Zwecke denn die grosse Mühe um solche effektvolle Nichtigkeiten? — Mit den englischen Madrigalen machte Herr Voigt vor zwei Jahren zuerst einen Versuch, der aber bis jetzt noch nicht über den ersten schüchternen Anfang hinausgeführt hat. Wir müssen das in mehrfacher Hinsicht bedauern, es möge uns gestattet sein Einiges über diesen Gegenstand zu sagen. Die englischen Madrigale aus Shakespeare's Zeit enthalten so ausserordentlich viel Schönes für den a capella-Gesang, voll innigen Ausdrucks und überraschender Freiheit in Melodie und Harmonie, dass ein ernsthafteres Studium dieser Madrigale von Seiten eines so tüchtigen deutschen Vereines nicht nur in den Reihen desselben bald eine entschiedene Vorliebe dafür erwecken, sondern auch diesem Kunstgesange gleichsam bei uns Bürgerrecht verschaffen würde. Wie die Motette im Geistlichen, so bezeichnet das Madrigal im Weltlichen die reifste und feinste Gestalt, welche der mehrstimmige Kunstgesang angenommen hat. Sätze, wie der vorgetragene von Dowland, gehören aber eigentlich nicht zu dem Schönsten in diesem Gebiete und sind mehr Lieder als Madrigale. Die sauren Gesichter, welche eine eifrige Uebung des Madrigals bei den Mitgliedern vielleicht anfangs hervorrufen möchte, werden sich in einem so wohl disciplinirten Vereine gewiss bald glätten. Der Nutzen ist ein vielseitiger, ein allgemeiner. Hat das Madrigal in unserer Kunstübung Fuss gefasst, so werden sich auch unsere Komponisten demselben zuwenden, und das würde gewiss sehr erfolgreich sein. Dieser Gedanke liegt uns heute um so näher, weil eben derjenige Tonsetzer, dessen Lieder auf Dowland's Madrigal folgten, Brahms, nach unserer Ueberzeugung vor allen Anderen berufen wäre, das deutsche Madrigal — wie sollen wir sagen? zu schaffen oder zu erneuern? denn unsere deutschen Versuche in früherer Zeit sind nicht gelungen, »weilen die deutsche Poeterey gar zu schlecht«, wie der grosse Heinrich Schütz im 17. Jahrhunderte ehrlich gestand. Dass Brahms auch dieses Gebiet der Kunst anbauen würde, sagen wir nicht nur so allgemein hin im Vertrauen auf seine Vielseitigkeit, sondern geradeswegs in der Wahrnehmung, dass selbst in seiner Melodiebildung eine unbewusste innere Verwandtschaft mit den Madrigalweisen sich kundgiebt, eine Verwandtschaft, die wir uns getrauen z. B. aus seinen in dem Konzerte am 11. d. hier gesungenen Duetten Op. 28 technisch zu beweisen. Ein Verein erfüllt nun seine Aufgabe allseitig und im höchsten Maasse, wenn er nicht nur die Produktion der Gegenwart beachtet und vorführt, sondern auch dem Tonsetzer Fremdes und Fernliegendes zu lebendiger Anschauung bringt. Dass die Partituren der altenglischen Madrigale vor etwa 25 Jahren in einem Dutzend Foliobänden erschienen sind, ist für den Gelehrten höchst interessant und wichtig; aber der Künstler als solcher beachtet das gewöhnlich erst, nachdem etwas davon in die Praxis eingedrungen ist, — und weiter, viel weiter, als durch das Blättern in solchen Bänden, kommt er durch den vollendeten Vortrag eines einzigen Stückes von einem solchen Vereine. Also, verehrter Herr Voigt, wenn möglich — auch diesen Fortschritt noch!

Digitized by Google

ANZEIGER.

[211] Im Verlage von ***J. Rieter-Biedermann*** in Leipzig und Winterthur erschien soeben:

Ein deutsches Requiem

nach Worten der heiligen Schrift

für

Soli, Chor und Orchester

(Orgel ad libitum)

componirt von

JOHANNES BRAHMS.

Op. 45.

Partitur 8 Thlr. 10 Ngr. Orchesterstimmen 8 Thlr. Chorstimmen: Sopran und Bass à 17½ Ngr. Alt und Tenor à 20 Ngr. Klavierauszug mit Text 4 Thlr. 15 Ngr.

Demnächst erscheinen noch die Solostimmen und Klavierauszug zu 4 Händen.

---

[212] Neuer Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Tiersch, Otto, System und Methode der

Harmonielehre, gegründet auf fremde und eigene Beobachtungen, mit besonderer Berücksichtigung der neuesten physikalisch-physiologischen Untersuchungen über Tonempfindungen. **Für Musikinstitute und zum Selbstunterricht.** gr. 8. geh 2 Thlr.

---

[213] Soeben erschien im Verlage von **Robert Seitz** in Leipzig:

Zehn Gesänge

für drei weibliche Stimmen

mit Begleitung des Pianoforte

in canonischer Weise componirt

von

CARL REINECKE.

Op. 100. Heft 1. 2.

Partitur und Stimmen à 1 Thlr. 30 Ngr.
Stimmen einzeln à 5 Ngr.

Diese Gesänge können sowohl von Solostimmen wie auch vom Chore aufgeführt werden.

---

[214]

Spielwerke

mit 4 bis 48 Stücken, worunter Prachtwerke mit Glockenspiel, Trommel und Glockenspiel, mit Himmelsstimmen, mit Mandolinen, mit Expression u. s. w. Ferner:

Spieldosen

mit 2 bis 18 Stücken, worunter solche mit Necessaires, Cigarrenständer, Schweizerhäuschen, Photographie-Albums, Schreibzeuge, Handschuhkasten, Cigarren-Etuis, Tabaks- und Zündholzdosen, Puppen, Arbeitstischchen, alles mit Musik; ferner Stühle, spielend, wenn man sich setzt. Stets das Neueste empfiehlt

J. H. Heller in Bern.

Zu **Weihnachtsgeschenken** eignet sich nichts besser. In keinem Salon, an keinem Krankenbette sollten diese Werke fehlen. Preiscourante sende franko; auch besorge Reparaturen. Lager fertiger Werke.

---

[215]

Musikalien-Nova Nr. 19

aus dem Verlage von

Praeger & Meier in Bremen.

Abt, Franz, Op. 339. **Drei Lieder** für Mezzo-Sopran oder Bariton, mit Piano.
Nr. 1. Es muss ja also sein . . . . . . 10 Sgr.
– 2. Ein alter Baum steht drüben . . . . . . 10 –
– 3. Märzlüftchen . . . . . . 10 –

Blumenthal, J. Kleine Potpourris aus beliebten Opern, für Violine und Piano.
Nr. 14. Robert der Teufel, von Meyerbeer . . . . . . 15 –
– 15. Romeo und Julie, von Bellini . . . . . . 15 –
– 17. Dichter und Bauer, von Suppé . . . . . . 15 –

Doppler, J. Deutsche Perlen. Transcriptionen in Fantasieform, für Piano.
Nr. 11. Das Hüttchen am See . . . . . . 12½ –

Franke, H., Op. 23. **Polka gracieuse** für Piano . . . 12½ –

Hennes, Aloys. Saloncompositionen für Piano.
Op. 130. **Am Emma-See** . . . . . . 17½ –
– 131. **Alpenröschen** . . . . . . 17½ –
– 132. **Sonntagsfeier** . . . . . . 17½ –

Leo, W., Op. 93. **„Wenn du noch eine Mutter hast".** Gedicht von Träger, f. Sopran oder Tenor, mit Pianoforte 12½ –
—— Dasselbe für Mezzo-Sopran oder Bariton . . . . . . 12½ –

Oesten, Th., Op 402. **Salon-Fantasie** über das Tyrolerlied: »Von meinen Bergen muss ich scheiden«, für Pfte. . 15 –
—— Op. 403. **Wiegenlied:** »Schlaf in guter Ruh«, von Taubert, für das Pianoforte transcribirt . . . . . . 15 –
—— Op. 404. **Im Rosenhain.** Idylle für Pianoforte . . . 15 –
—— Op. 405. **Aelpler's Frühlingslied.** Schweizerweise für Pianoforte transcribirt . . . . . . 15 –

Schubert, F. L. Adelaide, von Beethoven, für Pianoforte übertragen, mit Berücksichtigung kleiner Hände und beigefügtem Fingersatz (Einzelabdruck aus: Der kleine Beethovenspieler) . . . . . . 10 –
—— Op. 67. **Musikalischer Hausschatz.** Potpourris in Fantasieform.
Nr. 15. Die lustigen Weiber, von Nicolai . . . . . . 15 –

Schulz-Weida, J., Op. 134. **Zwei Liedertranscriptionen** für Pianoforte.
Nr. 1. Morgenständchen: »Horch, horch«, von Franz Schubert . . . . . . 12½ –
– 3. Das Veilchen, von Mozart . . . . . . 10 –

Weidt, H., Op. 53. **Frühlingsgruss.** Duett für Bariton und Bass, mit Pianoforte . . . . . . 10 –

---

[216] Im Verlage von **Robert Seitz** in Leipzig erschien soeben:

Grosses Duett

für zwei Pianoforte

componirt von

FERDINAND HILLER.

Op. 135. Pr. 2 Thlr. 10 Ngr.

---

[217] Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Neue Sonaten für Pianoforte.

Bargiel, W., Op. 34. Sonate (C dur)	1	Thlr.	10	Ngr.
Cebrian, A., Op. 1. Sonate	1	–	15	–
Grieg, Ed., Op. 7. Sonate (E moll)	1	–	5	–
Gurlitt, E., Op. 31. Am eignen Heerde: Zwei Tonstücke in Sonatenform, leichteren Stils. Heft 1. 2. à	—	–	30	–
Krause, A., Op. 19. 2 instructive Sonaten für das Pianoforte. Nr. 1. 15 Ngr. Nr. 2. 25 Ngr. . . .	1	–	10	–

Verantwortlicher Redakteur: Robert Seitz in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 25. November 1868. **Nr. 48.** III. Jahrgang.

Inhalt: Johann Nepomuk Schelble. IV. — Der Haideschacht. Oper von Franz von Holstein. — Die neuen Pythagoräer in Amerika. — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Johann Nepomuk Schelble

der Gründer des Cäcilien-Vereins in Frankfurt a. M.

IV.

Der Cäcilien-Verein zu Frankfurt a. M.

seit dem Tode Schelble's

und die Jubelfeier dieses Vereines.

Von **W. Oppel.**

Seit der Gründung des Cäcilienvereins geht die Entwickelungsgeschichte desselben Hand in Hand mit der Lebensgeschichte Schelble's. Dieser hatte hier seine Lebensaufgabe gefunden und fast wollte es scheinen, als ob mit dem Tode des grossen Mannes auch der Lebensnerv des Vereines zerschnitten sei. Es trat zunächst eine unangenehme Zeit des Probirens und Versuchens ein. Carl Voigt aus Hamburg, ein Schüler Schelble's, hatte während der Krankheit desselben die Leitung übernommen. Aber Felix Mendelssohn war mittlerweile berühmt geworden, er war durch innige Bande an Frankfurt gefesselt, er kannte den Verein von frühester Jugend auf und war bei jeweiligem Erscheinen in demselben mit Jubel aufgenommen — hat er ihn doch so oft, auch in späteren Zeiten noch, durch sein treffliches Klavierspiel, namentlich durch seine Phantasien, erfreut. Ueberdies war Schelble dem jungen Künstler ein wahrhaft väterlicher Freund gewesen. Was Wunder, wenn die Vorsteher diesen Mann zu gewinnen trachteten! In der That übernahm Mendelssohn im Sommer 1836 auf einige Zeit die Leitung der Proben, dirigirte auch später einmal, in Gemeinschaft mit Kapellmeister Guhr, ein grosses Konzert. Doch sah sich Mendelssohn nicht veranlasst, die Stelle dauernd anzunehmen. So übernahm denn (immer noch im Jahre 1836) ein Mann die Leitung, auf den Frankfurt, seine Vaterstadt, heute noch mit gerechtem Stolze blickt, Ferdinand Hiller, welcher jüngst aus Paris hierher zurückgekehrt war. Noch hatte indessen Hiller das gelobte Land der Tonkunst, Italien, nicht gesehen; der Plan zu einer Reise dahin war bereits gefasst und im folgenden Sommer verliess Hiller seine Stellung, nicht ohne sich ein dauerndes Andenken gestiftet zu haben: unter seiner Leitung war Händel's Saul zum ersten Male aufgeführt worden — und zwar mit Orchester — desgleichen Mendelssohn's Paulus. Letzteres Werk war zuvor in Deutschland nur in Düsseldorf zu vollständiger Aufführung gelangt. — Das Schwankende, die Energie Lähmende, welches mit provisorischen Zuständen immer verbunden ist, hatte sich längst fühlbar gemacht. Das Zustandekommen eines Definitivums zu erleichtern, wurden dem Vereine nunmehr feste Statuten gegeben, der erste Paragraph derselben nennt als Zweck des Vereines »die Förderung des Sinnes für ernste klassische, insbesondere sogenannte Oratorienmusik.« Aber noch war die Prüfungszeit nicht zu Ende. Ferdinand Ries, der berühmte Komponist und Beethoven's Schüler, war kaum seit einigen Monaten an die Spitze getreten, als der unerbittliche Tod auch dieses Band löste (13. Jan. 1838). Und nun war es abermals Carl Voigt, welcher unter den schwierigsten Verhältnissen die Zügel ergriff und dadurch den Fortbestand des Vereines ermöglichte. Er führte die Leitung bis in's Jahr 1840, wo er sich nach Hamburg begab, seiner Vaterstadt, die heute noch Zeuge seines erspriesslichen Wirkens ist. Der Cäcilienverein zu Frankfurt aber erwählte am 23. Septbr. desselben Jahres Franz Joseph Messer zu seinem Dirigenten. Messer, in dem Städtchen Hofheim am Taunus geboren, war frühe unter Schelble's Leitung gekommen, hatte als Knabe schon durch seine schöne Stimme und durch sein edles Klavierspiel entzückt, sich dann in Deutschland bald da bald dort als Konzertspieler oder als Dirigent kleiner Theaterorchester bemerklich gemacht. Im Jahre 1832 treffen wir ihn in Mainz, wo er die Liedertafel und den Damengesangverein dirigirte. Von hier aus hatte sein Ruf sich bereits weit verbreitet, als er an den Platz seines einstigen Lehrers in Frankfurt berufen wurde. Und wie er diesem glich im trefflichen, seelenvollen Gesange, in meisterhaftem Klavierspiele, in Beherrschung der Massen, so glich er ihm vor Allem — und wir werden ihm ewig dankbar dafür bleiben — in treuer Anhänglichkeit an den Verein. Nach Guhr's Tode wurde ihm die Direktion der Museumskonzerte übertragen; die Leitung des philharmonischen (Instrumental-) Vereins hatte er gleichfalls übernommen; aber über Alles ging ihm sein Cäcilienverein, ihm widmete er seine beste Kraft, seine ganze Begeisterung. Am 6. Jan. 1841 leitete er sein erstes Konzert, zugleich die erste Aufführung von Händel's Jephtha. Der Verein verliess das bisher inne gehabte Rauch'sche Lokal am Paradeplatze und zog in den Saal der Loge Sokrates in dem vormals Meyer'schen, jetzt Schuster'schen Hause. Hier fanden auch die kleineren Konzerte, ohne Orchester, statt. Es waren ihrer alljährlich drei, zu welchen noch ein Konzert mit Orchester im Saale des Hôtel »Weidenbusch« (jetzt Hôtel de l'union) kam, zuweilen auch in einer Kirche. Mehr Konzerte mit Orchester zu geben, war damals nicht wohl möglich;

Digitized by Google

einerseits reichten die finanziellen Kräfte des Vereines nicht zu häufigerer Honorirung des Theaterorchesters aus (und nur dieses war solchen Aufgaben gewachsen), andererseits war auch die damalige Theaterleitung nicht sehr willfährig, die Benutzung des Orchesters zu gestatten. Trotz dieses Hindernisses nahm der Verein einen Aufschwung, der ihn bald wieder mit jedem ähnlichen Vereine wetteifern liess. Wir danken dies der Energie und der, ich möchte fast sagen, bezaubernden Direktionsgabe Messer's. Wie manchmal kam es vor, dass noch in der Hauptprobe Zweifel entstehen konnten, ob es wohl gut gehen werde? Wenn aber die Aufführung kam, wenn Messer mit seinem Herrscherauge die Schaaren musterte, wenn er im rechten Augenblicke dieser oder jener Stimme nur einen Blick zuwarf — da schwand alle Unsicherheit; die höchste Anstrengung hatte das herrlichste Gelingen zur Folge. — Die Matthäuspassion, welche mehrere Jahre geruht hatte, wurde am Gründonnerstage 1843 wieder ganz aufgeführt und ist seitdem auf dem Repertoire geblieben; sie hat sich unter Messer so eingebürgert, dass ihre Aufführung als eine Art religiöses Volksfest in Frankfurt gilt. Und Messer reihte ihr das andere Hauptwerk des Meisters Sebastian an: die hohe Messe in H-moll. Am 28. Novbr. 1856 wurde das gewaltige Werk dahier zum ersten Male ganz gehört. Dem bereits bestehenden Programme hatte Messer weiter zugefügt: Werke von Marcello, Astorga, Haydn (Motetten), Mozart (»*Pignus futurae gloriae*«), Hauptmann, Cherubini, Bach (Komm Jesu — Magnificat — Bleib' bei uns — Messe in G — Herr, gehe nicht in's Gericht), Händel (Salomo, Utrechter Te Deum), Beethoven (Opferlied), Klein (David), Mendelssohn (Walpurgisnacht, Lobgesang, Psalmen, Elias), Gade (Comala) u. A. Messer's ganzes Sein und Wirken galt der Kunst. Wer in ihm den starken Funken künstlerischer Genialität erkannte und würdigte und neidlos genug war, der wusste sich hinwegzusetzen über manches Schroffe in seinem Wesen, was bei dem Mangel sorgsamer Jugenderziehung und allgemeiner Bildung nicht selten störend hervortrat. Soviel ist gewiss, und dies ist uns ja hier das Wichtigste, dass er den Verein auf eine Höhe gehoben, welche derjenigen der besten Schelble'schen Zeit schwerlich nachstand. Indessen, kein Mensch und kein Menschenwerk kann sich menschlicher Schwäche entziehen. Der Verein stand hoch und fühlte sich. Der Direktor hatte sich viele Jahre abgearbeitet, dazu kam häusliches Missgeschick, der Verlust der treuen Gattin, die es so ganz verstanden hatte, gerade diesem Manne gerecht zu werden: kein Wunder, wenn er manchmal lass wurde und wenn sich die Lauheit nur allzurasch auf einen Theil der Vereinsmitglieder übertrug. Aber es sollte nicht so werden! Kaum konnte man die Spuren dieser Abnahme gewahren, als auch das Heilmittel schon da war: Friedr. Wilh. Rühl schuf in dem nach seinem Namen genannten Vereine einen Rivalen. Was Rivalität vermag, weiss Jedermann. Die Einstudirung der Bach'schen hohen Messe war die nächste Folge, nachdem Rühl die Beethoven'sche D dur-Messe am 16. Nov. 1855 zum ersten Male in Frankfurt aufgeführt hatte. Neuer Eifer belebte den Verein und seinen Leiter und so können die letzten Aufführungen, welche unter Messer stattfanden, zu den besten gezählt werden. Wohl schon Jahre lang trug Messer den Keim zu einem Halsübel in sich. Hatte er auch das Solosingen in den Konzerten sehr bald aufgegeben, so pflegte er doch in den Proben Alles vorzusingen, wodurch allerdings das Verständniss mehr gefördert wurde als durch lange Erklärungen, von denen er durchaus kein Freund war. Dabei sang er nicht selten die Altstimme in der ihr zukommenden Lage, womit er seinem Stimmorgane eine in der That überflüssige und ohne Zweifel höchst schädliche Anstrengung zumuthete. Sein Uebel trat zunächst als hartnäckige Heiserkeit auf. Die Sommerruhe 1859 hatte die gewünschte Besserung nicht gebracht; bei Wiederbeginn der Proben musste er sich, da ihm lautes Sprechen absolut unmöglich geworden, stets einen Freund zur Seite setzen, der seine gelispelten Worte dem Vereine laut mittheilte. Nachdem er etwa ein Jahr zuvor ein neues Werk, Bach's Weihnachtsoratorium, unseren Konzerten einverleibt hatte, musste er am 25. Nov. seine öffentliche Wirksamkeit, ominös genug mit Mozart's Requiem, beschliessen. Sein Uebel ging in eine Halsschwindsucht über, welche ihn von Ende Januar 1860 an in das Haus und bald auch auf das Lager bannte. Messer war geboren am 21. Juli 1811 und endete seine irdische Laufbahn, viel zu frühe nach menschlichem Ermessen, am 9. April 1860.

Diesmal sollte der Verein leichter über die Krisis hinaus kommen. Messer hatte sich, als er das Haus nicht mehr verlassen konnte, bereits seinen Schüler Franz Friederich substituirt, und nach dem Tode seines Lehrers, dessen Direktionstalent er zu grossem Theile geerbt zu haben schien, führte er, auf des Vorstandes Bitte, die Direktion bis zur Wiederbesetzung der Stelle fort. Aufführungen der Passion und anderer bedeutender Werke, welche in jene Zeit fallen, bekunden schon zur Genüge die Fähigkeit dieses Mannes, und als im Jahre 1861 Rühl Frankfurt verliess, um in Mainz die Stellung einzunehmen, welche einst Messer inne gehabt, ward Friederich einhellig an die Spitze des Rühl'schen Vereins berufen, und wir verdanken dieser Berufung eine Reihe trefflicher Aufführungen, von denen ich nur »Paradies und Peri« nennen will.*) Der Cäcilienverein aber ernannte am 2. Juli 1860 Herrn Carl Müller zu seinem Direktor, welchem sofort auch von der Museumsgesellschaft die Leitung ihrer Konzerte übertragen wurde. Müller ist am 21. Oktober 1818 zu Weisensee bei Erfurt geboren, hat seine Studien in Weimar fortgesetzt (wo er Violinist in Hummel's Orchester war) und sich dann in Düsseldorf niedergelassen, wo er in Julius Rietz einen vielfach anregenden Freund fand. Hier schon konnte er sich als praktischer Dirigent bewähren, da er Rietz bei dessen öfteren Verhinderungen vertreten durfte. Nachdem ihm die Leitung eines Männergesangvereins übertragen worden und er selbst einen Instrumentalverein gegründet hatte, verbreitete sich sein Ruf bald weiter, und als im Jahre 1846 die Aufforderung an ihn erging, an die Spitze des gesammten Musiktreibens in Münster zu treten, folgte er derselben gern und blieb in dieser ehrenvollen Stellung bis zu seinem Rufe nach Frankfurt. Am 12. September 1860 trat er in seine neue Stelle. Man kann nicht sagen, dass seine Stellung hier von Anfang eine angenehme gewesen sei. Er traf nicht, wie einst Messer, eine des Schwankens müde, halb im Verfalle liegende Schaar, welche den energischen neuen Leiter als einen Erlöser mit tausend Freuden begrüsste — nein! alle Zustände waren geordnet, man erinnerte sich nur zu gern des kaum Geschiedenen und die Frage: »wird er ihn erreichen?« schwebte auf Aller Lippen und schuf ein ziemlich allgemeines Misstrauen. Es würde mir, als einem Mitgliede des Vereines, nicht wohl anstehen, dem jetzigen Direktor hier eine lange Lobrede zu halten; was aber allgemein bekannt und von der grossen Mehrzahl auch

*) Der philharmonische Verein war nach Messer's Tode von H. Henkel übernommen worden; als dieser nach einigen Jahren freiwillig zurücktrat, erhielt F. Friederich die Direktion auch dieses Vereines, welche er zur Zeit noch inne hat.

Digitized by Google

längst anerkannt ist, darf auch ich sagen: Müller ging mitten durch diese Schwierigkeiten ruhig und fest seinen Gang und endlich siegreich aus ihnen hervor. Der Verein wächst von Jahr zu Jahr — schon zählt er 400 Mitglieder — und ist, was Sicherheit der Einsätze und Reinheit der Intonation betrifft, seit Müller's Antritt ganz entschieden vorwärts gekommen; auch die Klangfülle ist eine grössere geworden. Müller opfert dem Vereine viel Zeit, widmet ihm unsägliche Mühe, der Verein seinerseits lernt aber auch tüchtig; er braucht sich bei der Aufführung nicht mehr auf den begeisternden und ausgleichenden Einfluss des Direktors zu verlassen: Müller könnte im Nothfalle einmal ganz fehlen und es würde und müsste doch gehen, denn der Verein kann seine Sache — und gerade das ist Müller's grosses Verdienst. — Seit Vollendung des neuen Saalbaues, im Herbste 1861, finden Proben und Aufführungen in den verschiedenen Sälen desselben statt. Die grössere Anzahl der Mitglieder gestattet natürlich auch grösseren Kostenaufwand, und so ist es, andererseits auch durch freundliches Entgegenkommen der jetzigen Theaterverwaltung, möglich geworden, alle Konzerte mit grossem Orchester zu geben und die besten Solokräfte Deutschlands heranzuziehen. Die Zahl der jährlichen Abonnementskonzerte hat man jedoch mit Recht von vier auf drei herabgesetzt, wodurch es gestattet wird, einen Theil der jährlichen Proben nicht auf Studiren, sondern auf prima-vista-Singen und Repetiren des früher Gelernten zu verwenden. Seit Müller's Antritte sind in unsere Programme neu aufgenommen worden: von Bach 3 Kantaten, von Durante *Misericordias domini*, von Hauptmann Vokalmesse, von Schubert Messe in Es-dur, von Hiller »O weint um sie« und Zerstörung Jerusalems, vor Allem aber Beethoven's neunte Symphonie (im Vereine mit dem Museum) zum ersten Male aufgeführt am 28. Oktober 1864. Der Ertrag einer wenige Tage nachher stattgehabten Wiederholung wurde als Fonds für eine Konzert-Orgel zurückgelegt; derselbe ist durch Beiträge der Vereinsmitglieder, des Museums und Rühl'schen Vereines bereits auf 2000 Gulden gestiegen. — So steht denn der Cäcilienverein heute wieder in schönster Blüthe und braucht keinen Vergleich zu fürchten! Das erste Konzert des 50. Vereinsjahres führte auch noch Beethoven's Ddur-Messe in die Reihe seiner Produktionen ein. Nun aber galt es, den nahenden Jahrestag des halbhundertjährigen Bestandes festlich zu begehen. Den Gedanken, den eigentlichen Stiftungstag, den 24. Juli, zu feiern, musste man bald aufgeben: ist dies doch die allerungünstigste Jahreszeit und die Hälfte der Mitglieder nicht anwesend; auch war gerade der diesjährige Sommer für Abhaltung von Proben so ungeeignet wie nur je einer! Man entschied sich also für den Jahrestag des ersten Konzertes, den 28. Oktober. Auch über das für das Festkonzert zu wählende Werk konnte kaum ein Zweifel obwalten. Bach's Werke sind ja die wahre hohe Schule für einen Oratorienverein; und eine höchste Leistung musste es doch werden. Da nun die Matthäuspassion durch ihre häufige Vorführung sich nicht für eine solche aussergewöhnliche Gelegenheit eignete, so musste ja wohl die hohe Messe, das gewaltigste aller Chorwerke*), gewählt werden. Mit wahrhaft rührendem Fleisse haben Direktor und Vereinsglieder in zahlreichen Proben es sich angelegen sein lassen, diese Komposition ihrer selbst und des festlichen Anlasses würdig hinzustellen. Kaum aber war der Morgen des 28. Oktober angebrochen, so begaben sich die Vorsteher auf den Friedhof, den bereits geschiedenen Leitern des Vereines einen frischen Lorbeerzweig zu weihen. Um 11 Uhr versammelte sich der ganze Verein und die grosse Zahl der geladenen Ehrengäste in dem kleineren Saale des »Saalbaues« zur akademischen Feier. Dieselbe begann mit Absingung von Mozart's innigem »*Ave verum corpus*«, welchem sich der Hauptheil der Feier, die Festrede, anschloss. Herr Appellations-Gerichtsrath Dr. Eckhard, der gegenwärtige Präsident des Vereines, ein Mann, dessen treue Hingabe an die Gesellschaft und dessen erspriessliches Wirken, auch speziell bei Gelegenheit dieses Festes, nicht genug gerühmt werden kann, schilderte in gediegenen, schwungvollen und doch schlichten Worten zunächst das Entstehen des Vereines, Leben und Wirken Schelble's bis zu dessen Tode. Der Chor fiel hier mit einer Komposition desselben ein: »Ewige Ruhe den Entschlafenen«. Der Redner ging sodann weiter zu der schweren Zeit des Provisoriums und zu Messer über, welchen er mit wohlthuender Unparteilichkeit charakterisirte. Mit Messer's Heimgange endet die zweite Hauptperiode der Vereinsgeschichte. Ein Soloquartett von Messer schloss sich an. Herr Dr. Eckhard vollendete hierauf seinen Vortrag,*) indem er auf das Wirken des jetzigen Direktors überging, den anwesenden Ehrengästen Hiller, Voigt und Friederich den wärmsten Dank aussprach für das, was sie einst an dem Vereine gewirkt, und mahnende und ermunternde Worte an die Mitglieder selbst richtete. Ein Choral Bach's machte fast den Eindruck wie ein »Amen!« der Anwesenden. Nun aber traten Direktoren und Deputationen befreundeter Gesellschaften hervor, beglückwünschten den Verein und überreichten Geschenke, mit kalligraphischer Kunst ausgestattete Gratulationsschreiben, Musikalien u. A. Das werthvollste Geschenk war wohl das, welches die Museumsgesellschaft darbrachte, in dankbarer Anerkennung der Beihilfe, welche der Verein ihr so oft geleistet: ein prächtiger neuer Flügel. Den überwältigendsten Eindruck machte es auf den Schreiber dieser Zeilen — und gewiss auf manche Andere — als auch die Deputirten und der Direktor des Rühl'schen Vereines sich nahten, ihren Glückwunsch aussprachen und ihr Geschenk überreichten: die Musik zur Johannispassion, welche der Rühl'sche Verein in diesem, der Cäcilienverein im nächsten Jahre zum ersten Male mit Orchester aufführen wird. Zur Zeit, als Rühl's Verein in bewusster und beabsichtigter Rivalität gegründet ward, bestand, wie man leicht denken kann, nicht gerade das beste Einvernehmen zwischen beiden. Dass von jeder Seite die Leistungen des anderen Vereines herabgezogen wurden, war ganz gewöhnlich. Dies ist längst anders geworden; das Direktorat hat in beiden gewechselt, die Mitglieder sind gleichfalls gewiss zur Hälfte andere als damals — noch aber fehlte ein öffentlicher Akt, der die Eintracht vor aller Welt kund gäbe: der Rühl'sche Verein hat in rühmlichster Weise die sich darbietende Gelegenheit benutzt, diesen Akt herbeizuführen. Mögen nun auch diejenigen Glieder in beiden, welche immer noch glauben, auf den Rivalen stolz herabsehen zu dürfen, die einfachen, bei jenem Anlasse gesprochenen Worte: »Wir bauen an einem Werke,

*) D. h. für Frankfurt; aber Frankfurt ist nicht die Welt. Das grösste Chorwerk der Welt ist Israel in Aegypten, in jeder Hinsicht. Dass man darüber noch streiten muss, ist eben ein Beweis der grossen Verwirrung der Ansichten in unserer Zeit über dieses ganze Gebiet der Musik. In einigen Decennien streitet man nicht mehr hierüber, selbst in Frankfurt nicht. *D. Red.*

*) Es wäre thöricht von mir gewesen, hätte ich für den historischen Theil meines gegenwärtigen Aufsatzes nach anderem Materiale suchen wollen, als nach dem, welches hier in schönster Ordnung vorlag und dessen Benutzung ich der Gefälligkeit des Hrn. Dr. Eckhard verdanke.

Digitized by Google

streben nach gleichem Ziele« recht beherzigen; dann kann es auch nur gänzlich unerheblich sein, ob der eine zu Zeiten über einen gewaltigeren Bass, der andere über einen prächtigeren Sopran verfügt u. dgl. — Nachdem die Gratulationen vorüber waren, beschloss eine zweite Strophe jenes Bachischen Chorals die akademische Feier. Am Abende fand in dem geschmückten grossen Konzertsaale das Festkonzert, zugleich das erste im diesjährigen Abonnement, statt. Für die Gäste waren Ehrenplätze reservirt. Und welche Anzahl derselben hatte sich eingefunden! Vorstände und Leiter aller hiesigen bedeutenderen musikalischen Anstalten und Vereine, die Brüder unsers Kapellmeisters Ignaz Lachner, Franz und Vincenz, Carl Voigt und Deppe aus Hamburg, Rust und Blumner aus Berlin, Weber und Hiller aus Köln, Schletterer aus Augsburg u. v. A. waren hier vereinigt; gar manche der Geladenen, namentlich Theaterkapellmeister, waren durch dienstliche Obliegenheiten verhindert. Für die Basspartie (nachdem unser Carl Hill wegen seiner neuen Stellung in Schwerin leider behindert war sie zu übernehmen) waren wir durch Herrn A. Schulze aus Hamburg trefflich berathen; den Sopran übernahm Frau Emilie Bellingrath-Wagner aus Dresden, den Tenor Herr Otto aus Berlin. Dass Solisten und Chor an jenem Abende wetteiferten, ihr Bestes zu geben, dass auch das Orchester seinen alten Ruhm auf's Glänzendste bewährte, braucht kaum gesagt zu werden. Wie aber Altsolo und Violinsolo klangen, wie das *Agnus Dei* sich ausnahm, von dem Doppelsterne Joachim erleuchtet — das muss man gehört haben, um es nimmer zu vergessen. Mir haben zwei der fremden Gäste gesagt, dass sie die Bachische Messe da und dort wiederholt gehört — und sie nannten berühmte Konzertinstitute — aber nie in solcher Vollendung wie an jenem Abende. Uebrigens mag es wohl sein, dass für die ferner Sitzenden die Kraft nicht so befriedigte, wie die Präcision und Reinheit: einmal ist in einem so gefüllten Raume der Schallreflex zu sehr gehindert (wie machtvoll erklang es in der Hauptprobe, wo der Saal mehr als zur Hälfte leer war!) und dann ist bei diesem Werke bekanntlich der Sopran (im *Osanna* sogar alle Stimmen) getheilt, wodurch er, und mitunter gerade für wichtige Einsätze, die Hälfte seiner Kraft verliert. Diesen Uebelständen wird man stets begegnen; sie liegen in der Natur der Sache. Die Instrumentirung des Hrn. Direktors Müller schliesst sich der Bachischen eng an und beabsichtigt hauptsächlich, den Sängerchor etwas mehr zu stützen. Da Bach selber dies ohne Zweifel mit der Orgel auch gethan, so ist Nichts dagegen zu sagen.

Am folgenden Tage, den 29. Oktober, versammelten sich am Vormittage die einheimischen und fremden Kunstnotabilitäten in der Wohnung des Direktor Müller zu freundlichem Gedankenaustausche. Manche Bekanntschaft wurde hier geknüpft und erneuert. Am Abende aber fand sich die Gesellschaft in dem reich geschmückten, auf's Geschmackvollste dekorirten Saale abermals zusammen — diesmal anderen Klängen lauschend oder auch nicht lauschend — denen der Tafelmusik eines trefflichen Militärmusikkorps. Das Banquet in's Einzelne gehend zu beschreiben, dürfte über die Grenzen einer Musikzeitung hinaus gehen. Mit den gastronomischen Genüssen wechselten Toaste. Herr Dr. Eckhard liess die Gründer des Vereins hoch leben. Noch leben von den 26, welche der Verein bei seiner Gründung zählte, nur drei: Kaufmann Jakobi, Lehrer Hahn und der Ehrendirektor des Liederkranzes Just. Beide Letztere weilten in dem frohen Kreise und erfreuten die Nahesitzenden durch Erzählungen aus alter Zeit; Herr Jakobi war leider durch Unwohlsein abgehalten. Herr Direktor Müller brachte einen Toast aus auf seine Vorgänger im Amte. Es war ein schöner Zug, den auch ein dem Vereine nicht angehöriger Redner besonders hervorhob: die von Anfang bis zum Schlusse der ganzen Feier hervortretende dankbare Anhänglichkeit an die, welche den Verein geschaffen und gehoben. — Ich enthalte mich, den frohen Abend noch weiter zu verfolgen: den ernsten Reden schlossen sich heitere an, und endlich fesselte der Tanz die jüngere Welt bis zur Morgenstunde. Allen aber wird die Erinnerung bleiben, dass das Fest grossartig und seiner Bedeutung würdig war, und Alle werden in den Wunsch einstimmen, dass der Verein, welcher so Schönes bisher geleistet, in gleichem Sinne weiter streben und wirken und sich so die hohe Stellung, welche er gegenwärtig einnimmt, auch für die Folge sichern möge.

(Letzter Artikel in der nächsten Nummer.)

Der Haideschacht. Oper von Fr. v. Holstein.

(Zuerst aufgeführt in Dresden am 22. Oktober.)

Dresden, 1. November.

Die Wintersaison unserer Oper hat als erste neue Gabe ein deutsches Originalwerk, Franz von Holstein's »Haideschacht« vorgeführt. Nach wiederholten Verzögerungen, wie sie in der Regel Muth und Lust zur Sache bei den Betheiligten nicht eben zu steigern pflegen, ging die Oper, die schon für Mitte des Sommers auf dem Repertoire angesetzt war, am 22. Oktober in Scene. Die Lokalkritiken haben bereits konstatirt, mit welchem ungewöhnlichen Erfolge das Unternehmen gekrönt worden ist. Ein solches Resultat verdient bei uns ganz besondere Beachtung. Unser Theater-Publikum wird durch eine sehr bunte Mischung von Elementen gebildet, die verschiedenartigsten Ansprüche sind hier vertreten, längst hat die ästhetische Tradition, die nach Weber's Wirken Gesinnung und Geschmack unserer Musikfreunde zusammenhielt, die bestimmende Kraft verloren; da durfte man wohl mit einiger Bangigkeit der Aufführung eines Werkes entgegensehen, das den ganzen Apparat der modernen Ausstattung verschmähend Wirkung und Berechtigung einzig im Musikalischen sucht. Die überaus warme Aufnahme desselben hat ein höchst erfreuliches Zeugniss davon abgelegt, dass die Ueberreizung mit fremdartigen Tongewürzen und Dekorativeffekten den Sinn unseres Publikums für das einfach Gediegene noch nicht abgestumpft hat. Möge dieses Beispiel auch unsern Operndirektionen nicht verloren sein.

Der Bericht über die Aufführung, welchen Sie von mir wünschten, kommt zwar *post festum*, dafür aber in Wahrheit »nach einem Feste«, denn jener Theaterabend brachte Momente, die an den sympathischen Wohllaut erinnerten, in welchem deutsche Hörer und deutsche Tondichter in früherer Zeit mit einander verkehrten; es war Gemüth in diesem Beifalle und Verständniss in dieser sich immer steigernden Aufmerksamkeit.

Das Libretto, vom Komponisten selbst gedichtet, benutzt in frei erfundener Fabel das Motiv des Bergmanns von Falun, dessen Leiche nach vielen Jahren wohlbehalten wieder an's Tageslicht gebracht war. Er hatte der Helge, der Schwester seines Freundes, die Treue gebrochen, die Männer treffen sich im Schachte, ringen auf Leben und Tod, und Swend Stirson, der Ueberlebende, den das Schreckniss jener Nacht auf's Krankenlager geworfen, ist seitdem mit der Ueberzeugung behaftet, er habe den Verschollenen erstochen. Er nimmt den Sohn desselben, Ellis, in sein Haus, aber das Leid der Schwester, die über den Verlust des Geliebten irrsinnig geworden ist, ihn zurückerwartet und in Ellis den Verschwundenen zu

Digitized by Google

sehen wähnt, bestimmt ihn, diesen zu verstossen, aus dessen Aehnlichkeit mit dem Vater er auch den bösen Sinn desselben ergwöhnt. Der brave Bursche aber hat sein Herz an Valborg, Stirson's Tochter, gehängt. Die erste Scene der Oper zeigt uns ihn, wie er beim Morgengrauen, von Björn, dem Bruder Valborg's, geführt, das geliebte Mädchen durch seinen Gesang zu wecken versucht; er flieht, da Stirson selbst erscheint und mit den Mädchen in Wechselgespräch geräth, die sich am Brunnen gesammelt haben, um Johanniswasser zu holen. Sie finden den Binmenstrauss, den Ellis an Valborg's Fenster zurückgelassen, Helge, die den Sänger erkannt und ihm im Liede geantwortet hat, bringt das Geheimniss an den Tag, Valborg bekennt dem Vater ihre Neigung, aber unterwirft sich seinem Gebote, den Geliebten zu meiden. So findet sie dieser, als er noch einmal zu nahen wagt, und sie scheiden, da die Glocken zur Kirche laden.

Deutet schon die Ouvertüre in schön durchgebildeten Motiven auf das Zusammentreffen zarter Stimmungen mit energischer Handlung hin, so entwickelt sich gleich in diesem ersten Theile ein musikalisches Hauptelement der Oper. In dem Ständchen des Ellis und dem munter bewegten Gesange der Mädchen, in dem wehmüthig empfindungsvollen Liede Helge's und der Arie Valborg's, welche wieder durch Björn's übermüthige Weise charakteristisch überholt wird, entfaltet der Komponist die feinsten lyrischen Reize und eine Mannigfaltigkeit des Ausdruckes, welche das Bedenken vollkommen vergessen macht, das an sich in der Aufeinanderfolge von Nummern so gleichartiger Gattung liegt. Der Hörer wird auf diese Weise in der musikalischen Exposition gleichsam mit dem Grundtone der Personen vertraut gemacht, von deren koloristischer Wirkung im Ensemble er nun ein bestimmtes Bild mitbringt. — Der Abschluss des ersten Aktes zeitigt rasch den Höhepunkt des dramatischen Konfliktes: Olaf, ein verkommener Gesell, der einzige Zeuge von Stirson's dunkler That, der seitdem Abenteuer in der Fremde gesucht hat, kehrt plötzlich heim, mahnt den Genossen an seine Mitwissenschaft und benutzt sie zur Erpressung; als er sich aber so weit versteigt, auch Valborg's Hand als Preis für seine Verschwiegenheit zu begehren, empört sich das Herz des Vaters, Stirson weist ihn verächtlich zurück und ist nun seiner Rache preisgegeben. Dieses recitativisch eingeleitete, mit anziehenden ariosen Sätzen durchwehte Stück, welches in einem höchst wirkungsvollen Duett gipfelt, gehört ohne Frage sowohl musikalisch wie dramatisch zu den Glanzpunkten des Werkes. — Als böser Dämon des zerrütteten Hauses sucht sich nun Olaf des Ellis und Björn zu bemächtigen, um mit ihnen in den verrufenen Haideschacht einzudringen, der den Frevel des Alten birgt; die Verzweiflung des hoffnungslos Liebenden wird gereizt durch so gefahrvolles Unternehmen, ein dunkler Zug nach den Spuren seines verschollenen Vaters reisst ihn fort; mildere Empfindungen, durch Bitten Valborg's beim Wechselgesang der Ballade am Johannisfeste angeregt, werden durch Olaf's Lockung, durch das Auftreten Helge's, die den Jüngling mit der Zähigkeit des Irrsinns reizt, und den in Folge ihrer Verhöhnung aufgebrachten Stirson erstickt, der Ellis höhnend die Geliebte versagt, bis zu dem Tage, da die Erde ihre Todten auswirft, ein Wort, welches das Aeusserste herausfordert und zugleich auf die schliessliche Lösung hindeutet. — Auch die Nummern dieses zweiten Aktes, der in schnellem Tempo fortschreitend vermöge seines stofflich und musikalisch in gleichem Grade packenden Inhalts die Zuhörer am meisten zu fesseln geeignet ist, haben zum grössten Theile liedartigen Charakter. Im Eingangschore klingt uns die Feststimmung der Bergleute in frischer volksthümlicher Weise an, umso geheimnissvoller wirkt darauf die Scene zwischen Björn und Ellis, in welcher dieser in Form einer Romanze vom Haideschacht und seinem Verlangen spricht, in denselben einzudringen. Olaf tritt hinzu, greift den Refrain dieses Gesanges auf und kirrt die Unerfahrenen durch seine barsche Ueberlegenheit, die in dem frechen Reiterliede, das er zum Trunke singt, drastischen Ausdruck findet. Der rauhe Ton dient in geschmackvoller Weise als Folie für die Ballade, eine Nummer von gediegen musikalischer Färbung und von ergreifender Innigkeit, zu der wieder die folgende Scene, Helge's Erscheinen beim Johannistanze und ihre rührende Bitte an Ellis, das poetische Gegenstück bildet. Die Spannung hat den höchsten Punkt erreicht, den nächsten Sätzen giebt Stirson's Fluch das Tempo an, in charakteristischen Recitativen, Quartett- und Terzsätzen, die der Chor grösstentheils begleitet und steigert, schliesst der Akt mit der Katastrophe ab. — Ruhe der Erwartung vor unvermeidlichem Geschicke ist die Stimmung, welche den letzten Akt einleitet. In einer schönen Arie voll tiefernster Empfindung — wohl die vollendetste Nummer des Werkes — ergiesst Stirson sein belastetes Herz. Björn, den Sohn, wenigstens will er der Arglist seines Feindes entziehen; dieser, schlaftrunken, verräth sein Einverständniss mit den Beiden, die nächtlich in den Haideschacht einzufahren beschlossen haben, der Trotz des muthigen Knaben reizt den Jähzorn des Alten, nur die liebevolle Bitte der Schwester verhindert arge Misshandlung, eine häusliche Scene, welche die feinsten Akkorde bewegter Stimmung hervorruft. Es folgt der Abschied der Liebenden. Ellis vernimmt aus dem Munde des geängstigten Mädchens, welch' grause Befürchtung sich für ihren Vater an die Aufdeckung des Haideschachts knüpft, der Seelenkampf, den er kämpft, wird vom Komponisten in den reichsten musikalischen Motiven ausgemalt, aber endlich ruft Olaf und er reisst sich los. In dieser bangsten Stunde nun führt der Dichter die arme Helge wieder ein; in Vorahnung der Entdeckung, welche naht, träumt sie von ihrem Glücke; — ein überaus ergreifender Kontrast, wie sie mit bräutlichen Gedanken beschäftigt in der Naivetät des Wahnes ihre Sehnsucht ausklingen lässt. Aber jetzt entdeckt Stirson, dass Björn entwichen ist. Verzweiflungsvoll stürzt er hinaus, wir folgen ihm durch Scenenwechsel in's Freie, draussen wird es laut von theilnehmenden, zagenden, ermuthigenden Freundesstimmen, die sich endlich in dem choralartigen Gesange »Auf, zündet an das Grubenlicht und geht in Gottes Schutz« zum Rettungswerke sammeln. Fackeln fliegen durch die Nacht, indess der erschöpfte Alte seines Verhängnisses wartet und die Tochter mit ihm zittert. Aber die Männer bringen Björn wohlbehalten zurück, andere folgen mit einer verhüllten Bahre, auf der Alle den Ellis vermuthen; den Mann aber, der im Haideschachte gefunden worden, kennt nur Eine — Helge — deren doppeltes Leid an der Leiche des Geliebten in erschütternden Tönen verblutet. Die Wetter der Tiefe haben den Todten erhalten; ganz so, wie er versank, kommt er an's Licht: neben ihm fand man das Messer Stirson's, der ihn erstochen zu haben wähnte. Der Bann ist gehoben, der Fluch gelöst; auch Ellis kehrt gerettet wieder und die Liebenden werden vereint. Weihevoller Chor und Andacht der Freude schliesst die Handlung.

(Schluss folgt.)

Die neuen Pythagoräer in Amerika.

Die alten griechischen Pythagoräer liebten und übten bekanntlich die Musik über Alles, lebten in Harmonie und brüderlicher Eintracht und gründeten Kolonien und Städte. In dem grossen Staate jenseit des Meeres, der naturwüchsig wie die alten Republiken zu riesigen Dimensionen aufschiesst, in der Nordamerikanischen Union, wiederholte sich dieselbe Erscheinung. Eine Familie, in der Musiksinn und -Uebung erblich gewesen zu sein scheint und die sich schnell überaus zahlreich vermehrte, durchzog als Minstrels in geschwisterlicher Eintracht das Land und errang sich ausserordentlichen Beifall so-

Digitized by Google

wohl durch ihren eigenthümlich harmonischen Naturgesang als durch die besungenen Gegenstände, die sie immer sehr zeitgemäss zu wählen wussten; auch in England, wo sie selbst am Hofe auftraten, ernteten sie Ruhm und Geld. Aus der schier unendlichen Zahl der Geschwister, zu welcher diese Familie nach und nach anwuchs, wurde die kleine Musikbande, die in der Regel 6—7 Mitglieder zählte, immer wieder neu rekrutirt, und mit ihren fortwährend neuen Reiz- und Anziehungsmitteln sangen sie sich ein immenses Vermögen zusammen. Diese Minstrels stammten aus New-Hampshire, dem alten Granitstaate, und kamen sie an einen neuen Ort, so sagten sie »Wir stammen von den Bergen des alten Granitstaates. Wir sind eine Schaar von Brüdern und singen in der Welt herum« (*We have come from the mountains of the old Granite State. We 're a band of brothers, and we sing around the world*) u. s. w. Sie waren die Träger der Zeitideen von Osten nach Westen in den Vereinigten Staaten. Als ächte Künstlernaturen wurden sie von den socialen Ideen, die zur Zeit in Amerika mehr denn sonst irgendwo Boden zur versuchsweisen Ausführung finden, erfasst. Auf einer Kunstreise von den bevölkerten Städten des Ostens nach dem romantischen und wilden Westen standen sie plötzlich vor einem reizenden Hügelland an den Ufern des Crow River, unweit der St. Anthony- und Minnesota-Wasserfälle, auf welchem sie ihre Ideen verwirklichen zu können wähnten. Sie kauften also das noch als sogenanntes Kongress-Land brachliegende Gefilde für einen billigen Preis, beschenkten oder belehnten ihre Freunde, Anverwandte und Gesinnungsgenossen mit den abgetheilten Parzellen, und sahen im Geiste ihre Philosophie der sozialen Harmonie ins Leben treten und ein Asyl für Kunst und alles Schöne hier im Urwalde emporblühen. Wenn nun auch die langsame Entstehung dieses Utopiens ziemlich weit hinter den Idealen der Minstrels zurückblieb (wie es auch bei den Kolonien der griechischen Pythagoräer der Fall war), so ist doch Thatsache, dass in wenigen Jahren an jener Stelle, wo solche Hoffnungen zuerst sich regten und sogar in einem improvisirten melodiereichen, an Ort und Stelle erklingenden Liede laut wurden, die Träume anfingen Form und Gestalt anzunehmen in einem neu angelegten Städtchen, das den Namen der Gründer (Hutchinson) trug und in seinen Grundrissen allen übrigen Ansiedelungen zum Muster hätte dienen können. Das Städtchen gedieh herrlich in dieser paradiesischen Gegend; mitten in seinem Aufblühen aber wurde es durch ein furchtbares Schicksal fast vernichtet. Die grosse Rebellion brach aus und wiegelte auch die wilden Indianer zur Verheerung der friedlichen Kolonien auf. Obwohl die Bewohner von Hutchinson seit Jahr und Tag im besten Einvernehmen mit den benachbarten Indianern standen, so mussten sie doch erleben, wie in dieser Zeit des rasendsten allgemeinen Verheerungskampfes die schönsten Häuser und Villen des idealisch angelegten Fleckens in Flammen aufgingen und die herrlichsten Anlagen vernichtet wurden. Vielleicht ist einer unserer amerikanischen Leser in der Lage, uns Näheres darüber zu erzählen, ob sich das Sänger-Städtchen aus der Verwüstung erhoben hat und wie die idealischen Grundlagen, auf denen es erbaut ist, im Laufe der Zeit sich bewährt haben. Und noch interessanter wäre uns zu erfahren, ob von den Gesängen, die dieser merkwürdigen Verbrüderung ihr Dasein verdanken und die gewiss durch Originalität und entschiedene Volksthümlichkeit sich auszeichnen, in einzelnen Aufzeichnungen oder in Sammlungen etwas erhalten ist.

Berichte, Nachrichten und Bemerkungen.

Berichte aus Leipzig mussten wir unsern Lesern bisher leider schuldig bleiben, weil unser Berichterstatter nicht am Orte war. Obwohl nicht viel Wichtiges damit übergangen ist, wird doch alles Bemerkenswerthe theils in sofortiger Besprechung der einzelnen Aufführungen, theils in allgemeinen kritischen Uebersichten nachgeholt werden.

* **Leipzig.** (»Der erste Tag des Glücks«, komische Oper in 3 Akten von A. d'Ennery und E. Cormon, deutsch von E. Pasqué, Musik von D. F. E. Auber. Zuerst aufgeführt im Stadttheater am 11. Novbr.) Die neue Oper des Nestors aller jetzt lebenden Komponisten, der, im Jahre 1782 geboren, in wenigen Monaten sein 87. Jahr vollenden wird, beweist zweierlei. Erstlich, dass das liebenswürdige Talent Auber's, welches die Stumme, Fra Diavolo, Maurer und Schlosser, Teufels Antheil geschaffen hat, ihm immer noch in einer für sein Alter wahrhaft wunderbaren Weise zu Gebote steht. Die graziöse Anmuth seiner Melodien, die gewissenhafte Sauberkeit und Zierlichkeit seiner musikalischen Arbeit ist ihm noch immer zu eigen, ja, es will uns bedünken, als ob auch für die Darstellung tieferer Empfindung, ernsterer Gemüthsregungen seine Musik in dieser seiner neuesten Oper empfänglicher geworden wäre. Ganz im Gegensatze zu Meyerbeer hat Auber im Greisenalter an Einfachheit und Ursprünglichkeit gewonnen, und dies, glauben wir, spricht deutlicher als irgend etwas nicht nur für seine Begabung, sondern auch für die Ehrlichkeit und Aufrichtigkeit seiner künstlerischen Gesinnung.

Freilich muss man immer dessen eingedenk sein, dass wir es mit jenem eigenthümlichen Kunstprodukt zu thun haben, das man die französische komische Oper nennt. Anmuth und Zierlichkeit, pikante und geistvolle Einfälle sind die Tugenden, die sie fordert und um derentwillen gelegentliche leere Stellen, Trivialitäten oder Sentimentalitäten verziehen werden. Die Ouvertüre ist vielleicht das inhaltloseste und unbedeutendste Stück der Oper, sehr hübsch aber ist im 1. Akte das Duett zwischen Gaston und Helene, im 2. Akte das indische Lied der Djelma, der Schluss des Terzettes zwischen Gaston, Mailly und Bergerac, im 3. Akte Chor und Nocturne, das Duett zwischen Gaston und Helene, in dem sogar ein paar ganz frisch und unmittelbar tief empfundene Stellen sind, und besondere Auszeichnung verdient das Duettino Nr. 13 im 2. Akte zwischen Gaston und Helene, in welchem inniges Liebesglück klaren und schönen Ausdruck findet. Grössere Ensemblesätze heben sich nicht sonderlich hervor, das erste und das dritte Finale verlässt in keiner Weise die Bahn des Gewöhnlichen. Charakteristisch ist, dass die besten Partien der Oper fast ausschliesslich sich an das Zusammentreffen des Liebespaares Gaston und Helene knüpfen. Ueber den Text schweigen wir. Er ist nicht besser und nicht schlechter als die meisten Texte der französischen komischen Oper. Die Uebersetzung ist gut und kann für Uebelstände wie z. B. am Schlusse des zweiten Aktes nicht verantwortlich gemacht werden, wo der Sänger (Gaston) einen harten Kampf zwischen dem Musik-Akzent und dem eingeborenen Akzent der deutschen Sprache zu kämpfen hat.

Die Hauptpartien Gaston und Helene waren in den Händen von Hrn. Gross und Frau Peschke-Leutner. Letztere war ganz vortrefflich, wenigen gelingt so wie ihr die vollendete musikalische Darstellung von der koketten Schalkhaftigkeit und den leisen verschleierten Regungen eines innigen Gemüthslebens, wie es die komische Oper seit der Weissen Dame ihren Heldinnen zutheilt. Herr Gross ist als Heldentenor in dieser dem George Brown sehr verwandten Spielpartie nicht ganz an seinem Platze. Doch löste er seine Aufgabe mit Eifer und Geschick, und verdient in keiner Weise die Missgunst, welche ihm ein gewisser vorlauter Theil des Publikums seit einiger Zeit zu äussern pflegt. Wir wenigstens betrachten diese Zurücksetzung als eine ebenso unfertige wie ungerechte. Die übrigen Rollen der Oper sind Nullen mit Ausnahme der Djelma, welche in Frl. Frieb allerdings nicht die passende Vertreterin gefunden hatte. Sie gehört auch ganz und gar nicht in das Fach, für welches die genannte Darstellerin engagirt ist.

Zum Zweiten hat diese Aufführung aufs Neue bewiesen, was wir seit lange beklagen, dass ein Theil unseres Publikums, durch die schmutzige Liederlichkeit und offenbare Gemeinheit der Offenbachiaden abgestumpft, den Sinn für die Liebenswürdigkeit und Feinheit der komischen Oper eingebüsst hat. Die Aufnahme, welche die Oper fand, war eine unverdient kühle, ja beinahe ablehnende. Ein anderer Theil des Publikums hält es vermuthlich für deutschgewissenhaft, französische Musik zu missbilligen. Vielleicht würden sich die Herren verwundern, wenn sie wüssten, mit welchem Respekt Mendelssohn, der deutschesten Musiker einer, von Auber'schen Partituren zu reden pflegte. Uns aber schien es gerade um dieses unbilligen öffentlichen Urtheils willen angemessen, ausführlicher über die Aufführung zu referiren, als wir sonst für nöthig gehalten haben würden. *PS.*

* **Leipzig.** Konzert im Saale des Gewandhauses, gegeben von Carl Tausig. Den 14. Novbr. 1868. Dem durch Hans von Bülow eingeführten Brauche folgend, bestritt Herr Tausig an diesem Abend die Unkosten der Unterhaltung ganz allein. Wir können uns nicht völlig einverstanden damit erklären, denn die unvermeidlichen Fol-

Digitized by Google

gen äussern sich bei dem Vortragenden wie bei dem Hörenden gleich ungünstig. Nicht als ob Herr Tausig irgend welche Ermüdung gezeigt hätte. Die staunenswerthe Kraft und Ausdauer seiner Hände wie seines Gedächtnisses blieb ihm bis zum letzten Tone treu. Aber die Hörer werden durch einen ganzen Abend voll Klaviermusik denn doch etwas abgespannt, und dies nöthigt wieder den Vortragenden zu einer Verschärfung der Nüancen, einer fortwährenden Steigerung der Kraft, durch welche allerdings das Publikum immer auf's Neue angeregt und gepackt, die Vortragsweise aber nothwendigerweise allzusehr pointirt wird, und die Grenzen maassvoller Kunst nicht selten zum Schaden der vorgeführten Musikwerke überschritten werden. Die Beethoven'sche Sonate Op. 101, schön und einfach, nur hie und da etwas nüchtern und zuweilen zu scharf in den Gegensätzen vorgetragen, machte den Anfang. Darauf folgte Präludium, Fuge und Allegro in Es-dur von J. S. Bach, wobei uns das Tempo des Allegro allzu hastig erscheinen wollte. Das Meisterstück des Abends war die Toccata Op. 7 von Rob. Schumann. Es war eine ganz eminente Virtuosenleistung, bei der die bewunderungswürdige Technik des Hrn. Tausig zur vollsten Geltung kam. Mit ungetheiltem Genusse konnte man sich dem Eindrucke hingeben, da die genannte Komposition in der That so recht aus der Freude und dem Behagen an der modernen Klaviertechnik heraus geboren ist, ohne dem inhaltlosen Formenspiele späterer Virtuosenkompositionen zu verfallen. Der lebhafteste Beifall lohnte dem Künstler. Die folgende Nummer, Schumann's Davidsbündlertänze, gehört unserer Ueberzeugung nach durchaus nicht in den Konzertsaal. Wenn sie in grossen Räumen und vor grossem Publikum wirken sollen, so leidet ihr innerstes Wesen darunter. Das Schlussfeuerwerk (*Folies d'Espagne* — *Jota aragonesa* von Liszt, und die vorhergehenden Nocturne Op. 37 Nr. 2, Etude Op. 25 Nr. 6 und Scherzo Op. 31 von Chopin war Ref. leider verhindert anzuhören. Der Konzertgeber dokumentirte von Neuem eine ausserordentliche Beherrschung aller technischen Mittel, neben welcher die geistige Seite des Vortrages allerdings nicht immer ebenbürtig entwickelt erscheint. *PS.*

✱ **Leipzig.** (Weber's Original zur »Aufforderung zum Tanz« u. a. Raritäten verkauft.) Am 26. Oktober begann die Auktion der A. Diezmann'schen Sammlung bei H. Hartung, hauptsächlich aus Goethe- und Schillerreliquien bestehend. Den namhaftesten Preis erzielte Nr. 690 B, das eigenhändige, Hosterwitz, den 28. Juli 1819 datirte Manuskript von Carl Maria v. Weber's »Aufforderung zum Tanze für das Pianoforte« Op. Nr. 65, vier eng geschriebene Notenseiten, welches bis zu 57 Thlr. 4 Sgr. in die Höhe getrieben wurde. Auch eine zweite Originalhandschrift Weber's »*Rondo brillante, per il Pianoforte, composto da Carlo Maria di Weber*, Op. 62« ward hoch bezahlt; der Zuschlag erfolgte mit 29 Thlr. 10 Sgr. — Eine Seltenheit ersten Ranges war ein Quartbändchen in Halbleinen von 2 Blatt und 43 Seiten (quer 4), welches die frühesten gedruckten Goethe'schen Lieder enthält: »Neue Lieder in Melodien gesetzt von Bernhard Theodor Breitkopf. Leipzig bei B. C. Breitkopf u. Sohn. 1770.« Wurde binnen wenigen Minuten auf 50 Thlr. 5 Sgr. gesteigert, ist aber früher schon über 70 Thlr. gekommen, da nur 3 Exemplare davon bekannt waren. (Obiges meistens nach dem Berichte im Leipziger Tageblatte vom 31. Okt., wo aber leider die Käufer nicht angegeben sind.)

✱ **Wien,** 16. Novbr. (Konzerte und Oper.) *v. K.* Die Konzerte dringen bereits mit Macht heran. Die Philharmoniker eröffneten am 8. Nov. die voraussichtlich lange Reihe von Musikproduktionen mit Mendelssohn's »Meeresstille und glückliche Fahrt«, welcher eine Zwischenaktmusik aus Cherubini's »Medea«, sodann »Fee Mab« von Berlioz und die Symphonie in B von Beethoven folgten, — durchweg bekannte Tonwerke, deren Ausführung unter Dessoff's Leitung eine zum Theil vorzügliche war und auch den in solchen Fällen üblichen Beifall errang. Fee Mab, ein Paradestück des philharmonischen Orchesters, wurde, wie noch jedesmal, zur Wiederholung verlangt. Auch das zweite Konzert dieses Vereines befasst sich mit keiner Novität; die Ouvertüre zu Sacontala von Goldmark, Mendelssohn's Violinkonzert, von Ferdinand Laub gespielt, und die C-Symphonie von Franz Schubert bilden sein Programm. — Laub hat ebenfalls den Cyklus von drei Konzerten bereits begonnen. Nach dreijähriger Abwesenheit von Wien wurde er seitens seiner zahlreichen Freunde auf das wärmste begrüsst, und seine Leistungen mit lebhaftestem Beifalle aufgenommen. Er spielte im Vereine mit Käsmaier, Hilbert und Röver ein Gdur-Quartett von Haydn und das C-Quartett (Op. 59) von Beethoven, und mit Julius Epstein und Röver das Es-Trio von Fr. Schubert. Letzteres hat man kaum je besser vorgetragen gehört. — Ein junger Franzose, Namens Sauret, hat in untergeordneten Lokalen durch ausserordentliche technische Fertigkeit im Violinspiele verdientes Aufsehen erregt; man hat ihm, der in den dürftigsten Umständen zu sein scheint, nunmehr die Gelegenheit geboten, sich im Vereinssaale zu produziren. — Clara Schumann konzertirt am 1. Dezember und dürfte abermals eines sehr entgegenkommenden Empfanges gewiss sein. — Das Quartett Josef Hellmesberger, in welchem Brodsky, Bachrich und Popper mitwirken, hat in dieser neuen Zusammenstellung mit schönstem Erfolge debutirt. Das Zusammenspiel liess nichts zu wünschen übrig, und unter den neu Hinzugetretenen that sich besonders der treffliche Cellist Popper durch Sicherheit und Schönheit des Spieles hervor. Ein Gdur-Quartett von Haydn, Beethoven's Geistertrio und dessen Streichquintett in C bildeten das Programm des ersten Quartettabends. (Schluss folgt.)

✱ **Oldenburg.** Das Oratorium Saul von Händel wird hier jetzt eingeübt und kommt, wie wir hören, schon im Dezember zur Aufführung.

✱ **Hamburg.** (Konzert von Brahms und Stockhausen. Schluss.) Herr Brahms begann mit einem Präludium von Bach, einem Stücke, welches durch seinen reichen Modulationsgang, der das Thema in immer neuer Harmoniefülle auftauchen lässt, die Kenner entzückt, die Menge aber nicht zu erwärmen vermag. Wir machten hier, wie auch bei den Scarlatti'schen Capriccen, mit welchen Brahms am 15. seine Vorträge beschloss, aufs Neue die Wahrnehmung, dass solche Meisterstücke auf einem grossen modernen Flügel in einem grossen Konzertsaale monoton, hart und reizlos erscheinen, während sie in einem kleineren Raume auf einem passenden Instrumente sich in der That ganz anders ausnehmen. Und doch bringt der Vortrag solcher Stücke älteren Datums und abweichenden Stils eine so willkommene Abwechslung und Bereicherung in unsere Konzertprogramme, dass Niemand dafür stimmen wird sie preiszugeben. Wie lässt sich dieses in der Praxis bestehende Missverhältniss ausgleichen? Wir glauben, nicht anders als durch Herstellung geeigneter Instrumente in der Art der alten venezianischen oder Silbermann'schen Flügel, wie man sie vor etwa hundert Jahren hatte. Diese füllen den Saal, und in ihren Chorden klingt jene Musik wie sie klingen soll. Es ist wirklich nur das moderne Instrument, welches bei solchen Stücken hemmend zwischen Spieler und Hörer steht. Brahms spielte an den beiden Tagen ausserdem noch eine Gigue von Bach, ein ächt Couperin'sches Rondo, eine reizende Gavotte von Gluck, Beethoven's Sonaten Op. 109 und 111, Andante aus Schubert's Sonate Op. 42 und ein noch ungedrucktes schönes Adagio von demselben Komponisten, eine Etude von Chopin und drei Stücke eigner Komposition, nämlich Variationen über ein eigenes Thema, Scherzo Op. 4 und Ungarische Weisen. Ein reiches Programm, und vorzüglich geeignet, die Mannigfaltigkeit seiner Kunst zu illustriren. Brahms gehört zu den grossen Spielern; in der Bewältigung technischer Schwierigkeiten giebt er uns weniger zu bewundern als andere namhafte Pianisten, denn wenn er zum Theil Dinge leistet, die ihm ein Anderer schwerlich nachmachen wird (z. B. in der Klarlegung der verschiedenen Stimmen des gebundenen kontrapunktischen Spieles, oder im Vortrage seiner Ungarischen Weisen), so bestaunt man dabei nicht zunächst die allerdings vorhandenen technischen, sondern vielmehr die eigentlich musikalischen Schwierigkeiten und gewahrt im Vortrage der Ungarischen Weisen den Komponisten derselben, wie er mit seinem eigenen Gute schaltet und waltet, und im durchsichtigen Kontrapunktspiele den Künstler, dessen Neigung und Können den Fingern in diesen verschlungenen Wegen untrügliche Leiter sind. Dass ihm solche schwierigste Aufgaben jemals misslingen sollten, ist deshalb ganz undenkbar. Dies ist der geistige Zug in seinem Spiele, der stets die Oberhand behält über alle Aeusserlichkeiten, mitunter selbst mehr als nöthig oder zur vollen (wir wollen sagen schnellen) Wirkung auf die Hörer gut ist. Eine solche schwierige Leistung anderer Art, die den Meisten wohl entgangen ist, war auch die Begleitung des Stückes aus Susanna. So kann nur Jemand begleiten, der die Musik innerlich beherrscht. Wir brechen hier unsere Bemerkungen ab, da für heute der Raum fehlt, hoffen aber (wenn Brahms Ende Februar hierher zurückgekehrt ist) noch mehrfach Gelegenheit zu haben, dieselben fortsetzen zu können. Die Vorzüge und Eigenthümlichkeiten seines geistreichen, ächt musikalischen Spieles haben sich uns unvergesslich eingeprägt. Schliesslich sei noch Stockhausen's mit einem Worte gedacht, dessen Lieder das Konzert beschlossen. Er sang Schubert's Nachtstück und Diana so schön, dass selbst seine ältesten und treuesten Bewunderer in Aufregung geriethen wie vor etwas nie Gehörtem: so gross ist die Gewalt, mit welcher der unvergleichliche Sänger das Herz ergreift. (Der Vollständigkeit wegen bemerken wir auch noch, dass er in jedem der beiden Konzerte eine kleine Rede hielt; die letzte zu einer nachträglichen Verbesserung des Programmes, die erste wegen eingetretener Heiserkeit, worüber wir unsere Meinung dahin abgeben, dass Jemand, der Umstände halber nicht weiter singen kann, entschieden gut thut, auch nicht mehr zu sprechen.) — Unmittelbar darauf reiste Stockhausen nach München und Brahms einige Tage später nach Wien, wo sie mit Frau Schumann zusammentreffen und weiter konzertiren werden.

Digitized by Google

ANZEIGER.

[218] Neuer Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Mozart's Opern
in Partitur.

Kritische Ausgabe von **Jul. Rietz.**
Gleich wichtig für Musiker, Sammler, Operndirectionen.

Erschienen:
Idomeneo. Preis 10 Thaler.
Die Entführung aus dem Serail. Preis 9 Thaler.
Die übrigen Opern sollen in angemessenen Zeiträumen nachfolgen.

---

[219] Am **30. Novbr.** erscheint in meinem Verlage mit Eigenthumsrecht für alle Länder:

Max Bruch, Sinfonie (Es dur) für grosses Orchester. Op. 28.
Partitur und Orchesterstimmen.

Alle Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Aug. Fr. Cranz.

---

[220] Verlag von ***F. E. C. Leuckart*** in Breslau.

Franz Schubert's Werke für Kammermusik
für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet.

Serie I. Violin-Quartette, Violin-Quintett und Octett.

Bisher erschienen:
Quartett in A-moll. Op. 29 . . . . 1 Thlr.
Grosses Quartett in D-moll. Op. posth. . . . . . . 1½ -
Grosses Quintett in C-dur. Op. 163 . . . . 1½ -
(Demnächst erscheinen: **Grosses Quartett in G-dur.** Op. 161 und **Octett in F-dur.** Op. 166.)

Allegro und Andante aus der unvollendeten Symphonie in H-moll von Franz Schubert,
für Pianoforte zur vier Händen bearbeitet von *Th. Herbert* und *C. Hübschmann.*

Preis: 25 Sgr.

Nr. 1. Allegro moderato. 15 Sgr. Nr. 2. Allegro con moto. 12½ Sgr.

---

[221] Bei **Fr. Wilh. Grunow in Leipzig** erschien und ist durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

A. von Dommer, Handbuch der Musikgeschichte
von den ersten Anfängen bis zum Tode Beethovens in gemeinfasslicher Darstellung. 3 Thlr.

Das Werk hat den Zweck, der Kenntniss von den Thatsachen der Musikgeschichte eine weitere und allgemeinere Verbreitung zu geben und bestrebt sich hinsichts der Form, diesen Gegenstand sowohl dem gebildeten Musikfreunde zugänglich zu machen, als auch dem Fachmanne zu genügen.

---

[222]

Neue Musikalien
im Verlage von
Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Beethoven, L. v., Vierte Symphonie. B dur, Op. 60. Arrangement für das Pianoforte zu vier Händen von Fr. Mockwitz. Neue Ausgabe. 1 Thlr. 15 Ngr.
— **Zweite Symphonie.** D dur, Op. 36. Arrangement für zwei Pianofortes zu 8 Händen von Aug. Horn. 3 Thlr.
Heller, Steph., Kinderscenen. Op. 124. Für d. Pfte. 1 Thlr. 10 Ngr.
Hummel, J. N., Sonaten für das Pianoforte. Neue Ausgabe. 8. Roth cart. 1 Thlr.
Mendelssohn Bartholdy, F., Lieder und Gesänge. Für eine tiefere Stimme eingerichtet. Neue Ausgabe. 8. Roth cartonnirt. 2 Thlr.
Nicolai, W. F. G., Sonate in E für Violoncell und Pianoforte. Op. 4. Arrangement für Violine und Pianoforte. 2 Thlr. 20 Ngr.
Rüfer, Ph., Sonate für Pfte. und Violine. Op. 1. 2 Thlr. 15 Ngr.

AMSTERDAM: Tʜ. J. ROOTHAAN & Cɪᴇ.

BERLIN: BOTE & BOCK; BARMEN: A. F. CRANZ.

Es ist diese poetisch begeisterte Dichtung eine höchst dankenswerthe Gabe, auf welche wir jeden Verehrer der BEETHOVEN'schen Muse dringend aufmerksam machen. (*Süddeutsche Musik-Zeit.*)

Dʀ. J. P. HEIJE,
GRIEKENLANDS WORSTELSTRIJD
(Griechenlands Kampf und Erlösung.)
— BEETHOVEN'S Ruinen von Athen. —

Clavierauszug f 1. 50 (netto). *Stimmen* f 1. 50.

Jedenfalls passt sich die fliessend und wohlklingend, warm und lebendig geschriebene Dichtung vortrefflich der BEETHOVEN'schen Musik an. Möchten die deutschen Concert-Institute recht bald mit ihr einen Versuch machen. (*Allgem. Musik-Zeit.*)

CÖLN: M. SCHLOSS; WIEN: C. A. SPINA.

[223] LEIPZIG: Fʀ. HOFMEISTER.

---

[224] Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Für Geiger.

David, Ferd., Dur und Moll. 25 **Etuden, Capricen und Charakterstücke** in allen Tonarten für die Violine allein oder mit Pianofortebegleitung, zur höheren Ausbildung in der Technik und im Vortrage. Op. 39. Zwei Hefte, 1. Heft f. Violine allein. 2 Thlr.
— Dasselbe mit Pianofortebegleitung. 5 Thlr.
— Dasselbe. Die Pianofortestimme allein. 3 Thlr.
— Dasselbe. 2. Heft, für die Violine allein. 1 Thlr. 20 Ngr.
— Dasselbe mit Pianofortebegleitung. 4 Thlr. 10 Ngr.
— Dasselbe. Die Pianofortestimme allein. 2 Thlr. 20 Ngr.
— **Am Springquell.** Charakterstück für die Violine mit Begleitung des Pianoforte (aus Op. 39 Nr. 6). 20 Ngr.

---

[225]

Spielwerke

mit 4 bis 48 Stücken, worunter Prachtwerke mit Glockenspiel, Trommel und Glockenspiel, mit Himmelsstimmen, mit Mandolinen, mit Expression u. s. w. Ferner:

Spieldosen

mit 2 bis 12 Stücken, worunter solche mit Necessaires, Cigarrenständer, Schweizerhäuschen, Photographie-Albums, Schreibzeuge, Handschuhkasten, Cigarren-Etuis, Tabaks- und Zündholzdosen, Puppen, Arbeitstischchen, alles mit Musik; ferner Stühle, spielend, wenn man sich setzt. Stets das Neueste empfiehlt

J. H. Heller in Bern.

Zu **Weihnachtsgeschenken** eignet sich nichts besser. In keinem Salon, an keinem Krankenbette sollten diese Werke fehlen. Preiscourante sende franko; auch besorge Reparaturen. Lager fertiger Werke

---

[226] **Die Musikalienhandlung von**
Robert Seitz in Leipzig
Petersstrasse Nr. 14

empfiehlt sich zur Besorgung von Musikalien etc. unter den billigsten Bedingungen.

Verantwortlicher Redakteur: Robert Seitz in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 2. Dezember 1868. **Nr. 49.** III. Jahrgang.

Inhalt: Pietro della Valle. — Johana Nepomuk Scheible. V. (Schluss.) — Der Haideschacht. Oper von Franz v. Holstein (Schluss). — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Pietro della Valle.

Stimme eines Modernen aus dem siebzehnten Jahrhundert.

Von **Friedrich Chrysander.**

Vergleiche zwischen der Kunst der Vergangenheit und der der jedesmaligen Gegenwart, sowie Streitfragen über die Vorzüge der einen vor der andern pflegen in allen Künsten erst dann aufzutauchen, wenn schon einmal eine gewisse Höhe erreicht war. Das Vorhandensein solcher Streitigkeiten zu irgend einer Zeit und in irgend einer Kunst beweist daher das gerade Gegentheil von dem, was die ausschliesslich Moderngesinnten dadurch bewiesen glauben. Es beweist nicht, dass wir uns in derselben Kunst in einem stets gesteigerten Fortschritte befinden müssen, dass die Vorzeit nur Vorstufe ist der weiterhin erreichten Höhe. Dann wäre die Kunst nichts als ein künstlicher Treppenbau, und Vollkommenheitsdünkel, dieses traurige Produkt unproduktiver Richtungen, wäre bei den jedesmaligen Künstlern der Gegenwart etwas durchaus Berechtigtes. Die Liebhaber und Vertheidiger des »Alten« würden sich dann einfach lächerlich machen. Denn sei die Kunst zu irgend einer Zeit auch noch so verderbt und verflacht: als diese Zeit Gegenwart war, müssten ihre Werke doch immer noch besser gewesen sein als die besten Erzeugnisse der Vorzeit, und letztere würden demnach nur hochgehalten werden können — wie auch unser Verfasser es ausspricht — von sehr alten Leuten, die dem rüstigeren Schritte der Gegenwart nicht mehr zu folgen vermögen, und von jungen hyperkritischen Menschen, die keinen gesunden Magen haben. Die Kunst ist Idealgestaltung; zu einer gewissen Zeit, unter günstigen Umständen beginnt sie ihr Werk, steigt auf zu einer ihrer höchsten Aufgaben, erreicht sie, geht wieder abwärts, ergreift ein anderes Ideal, um es in einer neuen Erhebung zu vollenden, und setzt ihr Schaffen so lange fort, als noch künstlerische Ideale vorhanden sind. So hat die Kunst ihre Stufen, ihre Höhen, ihren Aufschwung und Abgang. Dies ist ihre Verbindung mit der Geschichte, mit dem zeitlichen Fortschritte; eine weitere Verbindung hat sie nicht mit der Zeit: die wahren Idealgestalten der Kunst sind zeitlose, der Menschheit stets vertraute, verständliche, ihrem künstlerischen Streben zum Gesetze dienende Erscheinungen, und haben, zu den Grundbedingungen menschlicher Existenz gehörend, eine unabsehbare Dauer.

Die Musik ist als Naturlaut die älteste, als Kunst die jüngste der Künste. In keiner anderen Kunst spielt die Reproduktion eine Rolle wie in dieser; sie bedarf derselben zu ihrem Leben, und daher hauptsächlich muss es kommen, dass musikalische Werke so bald und so gänzlich wieder verschwinden, selbst wenn sie noch auf dem Papiere stehen und in den Bibliotheken aufbewahrt werden. Die Verfechter des Neuen gegen das Alte haben daher auf dem Gebiete dieser Kunst leichte Sache und dürfen es wagen mit Meinungen hervorzutreten, deren Ungrund ihnen z. B. bei der Poesie und Malerei leicht zu beweisen wäre. Unter solchen Verfechtern ist der unten zu Wort kommende vornehme Römer einer der gebildetsten und feinsinnigsten, dabei in einem solchen Grade gewandt im Gedankenausdrucke, dass sein Brief für alle Zeiten einen selbständigen Werth behaupten wird. Auch ist er wirklich der Allererste, der, aller Handwerkssprache und aller musikalischen Scholastik und — was am meisten zu verwundern — aller unfruchtbaren Gelehrsamkeit eines Doni, Kircher und Anderer vollständig entkleidet, seine persönliche Ueberzeugung mit einer Ungenirtheit ausspricht, wie sie bei keinem der späteren musikalischen Schriftsteller rückhaltloser gewesen ist. Als er schrieb, lag erst eine einzige musikalische Periode hinter ihnen, jenes grosse Zeitalter nämlich, welches man kurzweg das Palestrinaische nennen kann, in dem vorzüglich die Kirchenkomposition, aber auch der vollstimmige weltliche Gesang, das sogenannte Madrigal, eine für alle Zeiten gültige Vollendung empfing: und **Pietro della Valle** (dessen Vaterstadt Rom war, jener Ort, an dem Palestrina lebte und wirkte und wo seine Anhänger mit einer Beständigkeit, die in der Geschichte der Tonkunst ohne Gleichen ist, fast bis auf unsere Zeit an seinen Grundlagen festgehalten haben) geht so weit als möglich, wenn er sagt, auch Er halte den Palestrina hoch, aber nicht aufgeführt wolle er ihn wissen, sondern in einem Museum aufbewahrt. Das ist siebenundvierzig Jahre nach des Meisters Tode geschrieben! Noch jetzt muss unser Streben darauf gerichtet sein — und es wird sich über kurz oder lang ins Werk setzen lassen —, Palestrina in einer vollständigen Ausgabe und Uebertragung bei uns einzubürgern, während aus der späteren Zeit eben das, was della Valle preist, am frühesten verwelkt ist. Seine Schilderung davon ist höchst lebendig, aber die Musik selbst ist für uns todt, sie war wesentlich Abfall von einer früheren Höhe und Erhebung zu einer anderen, die jedoch erst in einer viel späteren Zeit erreicht wurde; und der Hauptwerth wie das Hauptinteresse seines Briefes liegt mit darin, dass er uns ein Bild aufrollt von dem Musiktreiben einer Zeit, die uns zum Theil bis auf die Namen entschwunden ist.

Ausser den gelegentlichen Anmerkungen wird das Sendschreiben keiner weiteren Erläuterung bedürfen. Es ist im Jahre 1640 verfasst von einem Römer sehr vornehmer Herkunft (geboren 1586), der unter seinen Freunden durch seine Wanderlust, seine sprudelnde Lebendigkeit und seinen von

Digitized by Google

frühester Kindheit an bethätigten musikalischen Enthusiasmus bekannt war und der sich durch die Beschreibung seiner Reise ins Morgenland in der gelehrten Welt einen grossen Namen machte; Athanasius Kircher sagt, er sei *uti omnium artium, ita et Musicae reconditioris peritissimus* gewesen. Der Brief oder, wie er ihn nennt, Discorso ist erst 1763 in den Werken seines Freundes Doni (*De' Trattati di Musica di Gio. B. Doni*. Florenz, zwei Bände) gedruckt und in diesen Folianten bisher, trotz der Auszüge von Burney u. A., als Ganzes so gut wie vergraben gewesen. Selbst unser Forkel, dessen im Manuscript vorhandene Skizze einer Uebersetzung der ersten Hälfte des Sendschreibens ich hie und da benutzt habe, hatte eine irrige Meinung darüber gefasst, denn er sagt: »Diese Abhandlung verbreitet ungemein viel Licht über die Beschaffenheit der Musik in Italien im 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts. Die berühmtesten Musiker aller Art jenes Zeitalters werden sämmtlich beurtheilt, und bestimmt, worin eigentlich ihr musikalisches Verdienst bestanden habe. Lelio Guidiccioni hatte nemlich die Meynung geäussert, die Musik sey vom 15. Jahrhundert bis in die Mitte des 17. in Verfall gerathen. Um das Gegentheil zu beweisen, schrieb Valle diese Abhandlung. Er wirft erstlich den Musikern des 15. Jahrhunderts ihre allzugrosse Künsteley in Contrapunkten und kanonischen Kunststücken vor; beweist sodann, dass sie zwar die Kunst der Musik verstanden, aber sie nicht vortheilhaft anzuwenden gewusst haben; vergleicht hierauf die ausdrucksvollen Compositionen des 17. Jahrhunderts mit jenen Künsteleyen, und ertheilt den Componisten seiner Zeit den Kranz.« Nicht im mindesten meinte L. Guidiccioni die Zeiten in und vor dem fünfzehnten, sondern ausschliesslich das sechszehnte Jahrhundert, das in der zweiten Hälfte desselben durch Palestrina und Orlando Lasso im geistlichen und durch Luca Marenzio im weltlichen Gesange Erreichte; hingegen war della Valle mit Doni und vielen anderen gelehrten Freunden der Ansicht, die Musik der älteren Vorzeit, namentlich die der Griechen, sei viel natürlicher und viel wirkungsvoller gewesen, als die kontrapunktisch verkünstelte des Jahrhunderts der Reformation.

Ueber die Musik der Gegenwart:

welche durchaus nicht geringfügiger, sondern sogar besser ist als die der früheren Zeit.

An Herrn Lelio Guidiccioni.

Sendschreiben von Pietro della Valle.

Neulich Abends sagten Sie, die Musik habe seit den letzten fünfzig Jahren sehr verloren, und es gebe jetzt nicht mehr so grosse und geschickte Männer in dieser Kunst wie im 16. Jahrhunderte. Ich, der ich grösstentheils einer entgegengesetzten Meinung bin, würde Ihnen schon damals viel hierüber gesagt haben, wenn wir nicht auf andere Materien verfallen wären, bis die Zeit kam uns zu trennen. Ich habe mich daher entschlossen es schriftlich zu thun, damit Sie es gütigst ansehen und desto besser im Zusammenhange beurtheilen können.

Vor allen Dingen aber lassen Sie uns alles sorgfältig von einander unterscheiden, um nicht in Unordnung und Verwirrung zu gerathen. Deshalb müssen wir bedenken, dass Ton, Melodie und Kontrapunkt nur Theile der Musik und sehr verschiedenartige Dinge sind. Diese Dinge müssen nicht nur unter sich, sondern auch von der Musik im Allgemeinen unterschieden werden. Musik ist ein allgemeiner Name, der die erwähnten Dinge, nebst vielen anderen mehr, als Theile in sich begreift; es wird aber genügen blos von den angezeigten Theilen zu reden (da sich die übrigen aus diesen sehr leicht ableiten lassen), um zu beweisen, dass Ihre Meinungen nicht ganz mit dem Sachverhalte, den ich nun erklären will, übereinstimmen — (Sie entschuldigen meine freie Sprache, die man sich ja in Meinungsverschiedenheiten erlaubt und die schwer zu beseitigen ist) —, und ich hoffe Sie sollen vollkommen davon überzeugt werden.

Der Kontrapunkt, einer der nothwendigsten Theile der Musik, um die übrigen Theile derselben desto besser zu behandeln, hat nicht blos die eigentliche Grundlage der Tonkunst zum Endzwecke, sondern vielleicht mehr noch die eigentliche Kunst und deren feinstes Gewebe, die geraden und retogeraden, einfachen und doppelten Fugen, die Nachahmungen, die Kanons und dergleichen. Obgleich dieselben, nach Ort und Zeit richtig gebraucht, die Musik bewundernswürdig zieren, so müssen sie doch nicht immer, sondern nur mit kluger Abwechslung und zweckmässiger Auswahl angewandt werden. Die Erfahrung lehrt auch, dass der häufige Gebrauch dieser Kunststücke der Instrumentalmusik zuträglicher ist als der Vokalmusik, hauptsächlich aber wenn ein Instrument allein gespielt wird. Aus diesem Grunde kann ich Ihnen zugeben, dass die Orgel, von den Meisterhänden jener berühmten Männer gespielt, welche Sie mir nannten, die Zuhörer mit Bewunderung erfüllen musste. In der Vokalmusik aber — obwohl diese Kostbarkeiten der Kunst, wenn sparsam und an schicklichen Orten angebracht, gute Wirkung haben, wie man in vielen Madrigalen der alten Meister und besonders in dem berühmten *Vestiva i colli* von Palestrina sehen kann — verunglücken doch die meisten, theils weil sie beim Sologesange, der heut zu Tage sehr im Schwunge und Vielen das Liebste geworden ist, nur selten stattfinden können, theils aber auch, weil sie im vielstimmigen Gesange sehr üble Wirkungen hervorbringen, worauf die alten Komponisten — Ew. Herrschaft werden erlauben — fast nie Rücksicht genommen haben. Unsere jetzigen wissen sich darin besser vorzusehen.

Die üblen Wirkungen, die, wie ich sage, der zu verkünstelte Gesang in der Musik hervorbringt, bestehen erstlich darin, dass die Textworte durch die Fugen in eine arge Verwirrung gerathen. Im vielstimmig fugirten Gesange muss natürlich die eine Stimme andere Worte des Textes singen als die andere, wodurch so ein unvermeidliches Gemisch der Worte entsteht, dass man selten verstehen kann, was gesungen wird. Deutlichkeit ist aber die Seele des Gesanges, und eine freudige Rührung hervorzubringen ist der Endzweck der Musik.

Zweitens gesellt sich zu dieser Verwirrung der Worte noch das Gewühl der Fuge, wobei das Maass der Noten nicht nach dem Akzente der Worte, nach Länge und Kürze der Silben eingerichtet werden kann. Die Fuge muss in ihren Noten ihrem eigenen Gange folgen; man kann es daher kaum sagen, wie schlecht sich die Aussprache bei dem grössten Theile der Wörter gestaltet, wozu noch kommt, dass sie untereinander gemischt und verwirrt hervorgebracht werden. Je künstlicher die Fuge ist, desto schlimmere Wirkung macht sie in diesem Betracht. Daher im Gesange jenes unverständliche Gemurmel der Stimmen, das mit Recht spottweise ein Geheul genannt wird und unter Verständigen wenig Liebhaber findet.

Drittens. Noch eine Unordnung entsteht daher, dass bei einer zu künstlich kontrapunktischen Behandlung gewisse Melodien hervorgebracht werden, in welchen man an der Stelle der Trauer das Fröhliche hört, oder wo anstatt des Leichten und Sprudelnden das Gesetzte und Ernste, anstatt des Feurigen und Bizarren das Schmachtende und Schmeichelnde hätte stehen sollen. So auch umgekehrt. Von solchen Fehlern sind die Kompositionen der älteren Meister voll, was auch die Ursache ist, dass

Digitized by Google

sie jetzt von guten Musikern nicht mit Geschmack gesungen werden können; schöne Musik in der That, aber blos für Noten, nicht für Worte passend; schöne Körper ohne Seele. Die Meister des vergangenen Zeitalters haben die Kunst der Musik sehr gut verstanden, wenige aber haben sie vernünftig anzuwenden gewusst. Ihre Kompositionen sind voll künstlerischer Feinheiten, wie man es beim Soriano*), bei dem einen Nanino**) und vielen Anderen, welche ich Ihnen nennen könnte, gewahr wird. Sie haben nicht nur die angezeigten Fehler begangen, sondern auch andere, die mit einiger Ueberlegung leicht hätten vermieden werden können. Allein sie dachten so wenig daran ihre Melodien den Worten anzupassen, dass man von Einigen, und den Besten sogar, erzählt, sie hätten zuerst ihre Kompositionen fertig gemacht und sodann diejenigen Texte, welche ihnen am besten dazu zu passen schienen, darunter gesteckt.

*) Francesco Soriano, päpstl. Kapellmeister, setzte über den kirchlichen Hymnus *Ave maris stella* allein 120 Kanons. Um 1600.

**) Gio. Maria, der vertraute Freund und Mitschüler Palestrina's, ist gemeint. Um 1580. Er war päpstl. Sänger und ein im Kontrapunkt wie in der kirchl. Liturgie sehr gelehrter Musiker.

(Fortsetzung folgt.)

Johann Nepomuk Schelble

der Gründer des Cäcilien-Vereins in Frankfurt a. M.

V. (Schluss.) *)

Kommen wir nun auf Schelble zurück. Seinen unermüdlichen Bestrebungen gelang es, aus dem Vereine eine einheitliche Masse, eine wirkliche Kunstgestalt zu schaffen, zunächst in gesanglicher Hinsicht. Schon um 1830 stand der Cäcilienverein in dieser Beziehung auf der höchsten Stufe. Der sel. M. Hauptmann hörte ihn damals und sagte zu seinem Schüler Voigt: »Aber Voigt, die können singen! wenn Unsereins da hinein singen wollte, würde gar nicht passen!« Was Schelble für seine Aufführungen so lange schmerzlich entbehrt hatte, genügende Orchesterbegleitung, kam dem Vereine als solchem zu gute, denn man lernte aus der Noth eine Tugend machen und sich fest auf die eigenen Füsse stellen; die Folge war die hohe gesangliche Vollendung. Dieses Ziel erreichte er hauptsächlich durch die beharrlichsten Uebungen im a capella-Gesange, und das ist überhaupt der einzige Weg, der sicher dahin führt. Freundlich leitete er die Schwachen, unermüdlich, in endloser Geduld, was bei seinem hohen Ernste und seiner Begeisterung, die Alle empfanden, von unwiderstehlicher Wirkung war. »Diesen edlen, freimüthigen, männlich ernsten aber auch liebevollen Sinn erkennen wir gewiss mit Recht als den eigentlichen Nerv der hohen Gewalt, die er über die Gemüther übte und ohne die er bei aller sonstigen Befähigung seine grosse Aufgabe niemals durchgeführt haben würde. Denn was ist am Ende alles Talent ohne den höheren Sinn, der ihm die Weihe giebt? was ist alle Kunst, wenn sie nicht das innerste Leben ergreift und reinigt? Das Talent reicht nicht hin, die edle Persönlichkeit muss hinzukommen, um aus unzusammenhängenden, oft heterogenen Theilen ein lebendiges Ganzes zu bilden und die oft widerstrebenden Richtungen und Wünsche in eine entschiedene Hauptrichtung zu vereinigen, ohne die nie etwas Tüchtiges geleistet werden kann.« (Weismann S. 29) Dieses Ziel, dem Vereine auch in geistiger Hinsicht ein festes Gepräge aufzudrücken, konnte nicht erreicht werden, ohne sich dem Tadel der Einseitigkeit auszusetzen, einem Tadel, der, wie aus Allem erhellt, freilich nicht unbegründet war, dem wir aber durchaus nicht wünschen, dass er die Macht gehabt hätte, gegen Schelble durchzudringen. Denn Schelble hatte ein Ideal, dessen Verwirklichung er im lautersten Eifer erstrebte; die Gegner hatten nichts als unklare Wünsche und Gelüste nach »leichterer Musik« und wesentlich wohl nur nach dem, was ihnen in den Ohren klang von der modernen Oper (Rossini, Meyerbeer etc.), zu welcher der Dirigent des Cäcilienvereins im bewussten Gegensatze stand. Schelble war in der Menge der einzige, der wusste was er wollte; und der Kräftigste dringt durch, falls ihm die Zeitströmung nicht allzusehr entgegen ist, und macht sich schliesslich selbst die Gegner unterthan. So wahrte er dem Vereine dasjenige Gebiet der Kunst, welches zu bestellen die eigentliche Aufgabe der freien Gesangvereine bildet, da keine anderen Organe dafür vorhanden sind. Dies ist das Gebiet, dessen Höhe das Oratorium darstellt. Schelble pflegte nun besonders diejenige Seite desselben, die sich mit der Kirchenmusik berührt, die sogenannte geistliche Musik, und hierin stand er ebenfalls im Einklange mit seiner und zum guten Theile noch unserer Zeit, welche das Oratorium als »geistliche« oder gar als kirchliche Musik auffasst. »Zur Kirchenmusik rechnet man auch meist das Oratorium«, lesen wir wieder in einer soeben erschienenen Schrift (System und Methode der Harmonielehre von O. Tiersch, S. 33), die mit der ausdrücklichen Versicherung auf den Markt tritt, man werde ihren Resultaten einige Bedeutung für die Wissenschaft, besonders auch für die Aesthetik, nicht absprechen können (s. Vorwort S. VIII). Man empfand freilich oft das Bedürfniss nach einer befreienden Erweiterung dieses Gebietes und bemühte sich dann wohl, dem Oratorium auch noch eine »weltliche« Seite abzugewinnen. Aus den Kreisen unseres Cäcilienvereins spricht Herr Prof. Weismann das Hoffen und Verlangen danach in folgenden Worten aus: »Vielleicht wird sich mit der Zeit auch in der Musik ein historischer Stil bilden, der seinen Vorwurf nicht blos aus der heiligen Geschichte wählt, sondern die ganze Fülle menschlicher Entwicklung als einen würdigen, entsprechenden Stoff erkennt, und der dann auch andere grosse Momente des Völkerlebens, nicht jenem heiligen Kreise angehörig, in ähnlichem Sinne musikalisch gestaltet.« (S. 31.) Nirgends mehr als bei diesem Punkte wird es uns klar, von welchen beklagenswerthen Folgen die Vernachlässigung Händel's gewesen ist, eben zu einer Zeit, wo die Kenntnissnahme seiner Werke alle Verwirrung gehoben hätte. Die einfache unbefangene Betrachtung dieser Werke, ja schon der blosse Ueberblick ihrer Gesammtheit hätte die unumstössliche Gewissheit geben müssen, dass jener »historische Stil«, soweit er in der Musik möglich ist, längst da war, dass eben in den Schöpfungen desjenigen Mannes, der dem Oratorium den eigenen Grund gewann, dieser Zwiespalt, diese Trennung in Geistlich und Weltlich für immer überwunden ist, dass neben Messias und Israel in Aegypten die beiden Cäcilienoden stehen, Acis

*) Nachträge und Berichtigungen. Im 1. Artikel S. 354 Z. 13 wird gesagt, Schelble würde in der Bühnenkunst etwas »negativ Gutes« erstrebt haben: muss heissen »relativ Gutes«. — Zu S. 354, Anmerkung: Düring's Singverein veranstaltete alljährlich eine Aufführung am Cäcilientage in Düring's Wohnung; der Name »Cäcilien-Verein«, der für die neue Gesellschaft auf Vorschlag einer Dame gewählt wurde, lag also sehr nahe. Die Zahl der Mitglieder betrug bei der Gründung: Sopran 8, Alt 8, Tenor 4, Bass 8 = 28. — Zum 2. Artikel, S. 384 Z. 10: nicht ein Jahr, sondern nur 2 Monate früher als Schelble führte Mendelssohn in Berlin die Matthäuspassion auf (100 Jahre nach der ersten, Charfreitag 1729 stattgefundenen Aufführung), und durch ihn erhielt Sch. eine Abschrift der Partitur.

Digitized by Google

und Galatea neben Esther, Zeit und Wahrheit neben Jephtha, Semele neben Saul, Herakles neben Samson, alle eines und desselben Geistes, eines und desselben musikalischen Stiles, einer und derselben absolut freien, nur auf sich selbst oder auf das reine Fundament der Kunst gegründeten Gestaltung. Was geschah aber damals? Mit den von Berlin ausgehenden und gleich anfangs an Mendelssohn's Namen sich knüpfenden Bestrebungen zur Wiederbelebung der meistens nur dem Namen nach gekannten Werke Bach's ging zur selben Zeit und zu gleichen Schritten von Wien aus die rührigste Thätigkeit einer gleich einflussreichen Persönlichkeit, des unseligen Mosel, und würde den Händel'schen Werken, wenn Musik zerstörbar wäre wie Gemälde, unzweifelhaft das Schicksal des Abendmahls von Leonardo da Vinci bereitet haben, bewirkte aber doch so viel, dass seinen Zeitgenossen die wahre Gestalt dieser Werke wie durch eine dichte Decke verhüllt ward, so gänzlich verhüllt, dass dieselben nun, wo es nicht schwer sein kann ihre ursprünglichen Züge wieder zu sehen, noch immer mit Mosel'schem Maassstabe bemessen, nach Mosel's Praxis aufgeführt werden. Dies sind Thatsachen, die für sich selber reden und den Zustand, in welchem sich gegenwärtig unsere Singvereine befinden, genügend erklären. Wie wäre es sonst möglich, dass dieselben in ihren Aufführungen der menschlich freien Haltung und damit den edelsten Bestrebungen dieses wie des vorigen Jahrhunderts so wenig Rechnung tragen, sondern sich in kirchlich enge oder romantisch düstere Stimmungen verlieren und nur hierin die eigentliche Tiefe der musikalischen Kunst zu finden meinen? Man wählt die Absingung eines Messtextes selbst zu Jubelfeiern — leben wir denn im Mittelalter und unter der Herrschaft des Krummstabes? Und soll es so sein, dass auf den Fasching, den die frivole Opernbühne feiert, unsere Chorgesangvereine den Aschermittwoch begehen müssen? Wenn die Frage entsteht, was ein solcher Verein zu seinem Jubelfeste singen solle, so ist die Antwort darauf leicht. Er möge singen, was Fähigkeiten, Neigung und Umstände räthlich erscheinen lassen, aber Ein Werk muss er singen. Dies ist die Händel'sche Cäcilienode, die Namensweihe des Vereins, der Freibrief seiner Kunst, die Vermählung von Ton und Geist in dogmenfreier, rein menschlicher und menschenwürdigster Weise.

Wenn wir im dritten Artikel die Frage aufwarfen, warum Schelble die mit erstaunlichem Erfolge musikalisch herangebildete Jugend nicht direkt für seinen Verein verwendet habe, so müssen wir hier mit einer ähnlichen und noch wichtigeren Frage kommen, die musikalischen Instrumente betreffend. Lange Zeit (so wird uns berichtet) musste er sich lediglich mit dem Klaviere behelfen. Sobald ihm aber ein Orchester zu Gebote stand, gab er das Klavier auf. Warum that er dies, da es doch einen integrirenden und durch nichts zu ersetzenden Theil derjenigen Musik bildete, die er vorzugsweise zur Aufführung brachte? Antwort: der Gedanke lag ihm so völlig fern, dass nicht einmal eine Ahnung dieses richtigen Verhältnisses in ihm aufstieg. Und warum benutzte er nicht das zweite unersetzliche Instrument des alten Orchesters, die Orgel, deren Klang und Färbung mit jenen grossen Chören so eng verschmolzen ist, dass man sie gleichsam hört auch wo sie fehlt? Die Ursache war überall die gleiche: seine Zeit wusste nichts davon, und es lag nicht in seiner Natur, sich selbständig solche Einsichten zu verschaffen; Schelble's Talente waren praktischer, ausführender, nicht aber erfinderischer oder reformatorischer Art. Dies erklärt auch die auffallend geringe Wirkung, die seine Vereinsleitung nach aussen hin gehabt hat. Es war eben nichts Besonderes oder Neues an ihr, was nachzuahmen gewesen wäre, als die persönliche Tüchtigkeit des Leiters und die herrlichen Resultate. Aber das sind rein individuelle Sachen, die nur selten auf Andere wirken, am wenigsten auf die, denen es am dienlichsten wäre, auf die Lässigen und Untüchtigen.

Schelble beschloss sein verdienstliches Leben am 7. August 1837, erst wenig über 48 Jahre alt. Er wirkte geräuschlos, in Begeisterung und inniger Freude an der Sache, und wird der ruhmreichen Stadt Frankfurt in dankbarer Erinnerung bleiben, so lange Gesangvereine dort bestehen. Aus reinem Interesse an dem Gegenstande unternahmen wir diese Charakteristik des edlen Mannes, zum Theil auch in der Besorgniss, die bei Festfeiern üblichen Lobschriften möchten Fernerstehenden sein Bild eher in Nebel hüllen, als ins klare Licht stellen. Und letzteres zu bewirken, liegt uns so sehr am Herzen, dass wir selbst den Vorwurf nicht scheuen, als hätten wir in einer Allgemeinen Musikalischen Zeitung zu ausführlich mit dem Manne und seinem Vereine uns beschäftigt. Sicherlich nicht zu ausführlich. Denn ist es nicht eine erhebende Erscheinung, dass durch ein so stilles unscheinbares Wirken der Saame wahrer Musik ausgestreut und in weiten Kreisen des Bürgerthums zur Frucht ächt musikalischer Bildung gediehen ist? Wo sind die vielen, mit Orden und Abzeichen geschmückten Hofkapellmeister und grossen Virtuosen, die so geräuschvoll durch die Welt gingen, nach 50 Jahren? wer legt dann noch dankbar einen Kranz auf ihr Grab? wo sind die Städte, die dann noch die Erinnerung an ihr Wirken festlich begehen? — Möge dies Allen, die in ähnlicher Stellung unter grossen Mühen und ohne Aussicht auf Dank oder äusseren Lohn bestrebt sind, unser Bürgerthum musikalisch zu veredeln, ein aufmunterndes Beispiel sein! —

Zum Schluss noch eine Bemerkung, die besonders an Frankfurt gerichtet ist. In allen Hauptsachen fanden wir Schelble von seiner Zeit, ihren An- und Einsichten abhängig, aber in persönlicher Tüchtigkeit den meisten seiner Kunstgenossen überlegen. Seine Vereinsbildung und -Leitung ist musterhaft; doch neue Bahnen zu beschreiten, aus sich selbst neue Richtungen einzuleiten, aus eignem Geiste der Kunstübung neue Ziele zu stecken, war nicht seines Berufes. Für die musikalische Richtung, welche er seinem Vereine gegeben hat, ist er nicht als erste Autorität anzusehen; verfolgt man nun diese Richtung hauptsächlich auch deshalb, weil sie von Schelble zuerst eingeschlagen ist, so legt man ihm damit eine Bedeutung bei, die ihm an sich nicht zukommen kann. Schelble nacheifern, heisst nicht, einen einzelnen Meister (in diesem Falle Bach) als Mittelpunkt der Aufführungen setzen, sondern es heisst, den a capella-Gesang zum Fundamente der Vereinsübungen machen. Exclusivität, gehe sie nun auf welchen Meister sie wolle, sollte überhaupt nicht in Vereinen einer Stadt von mittlerem Umfange Platz greifen. In ganz grossen Städten kann dies nützlich und oft geboten sein, weil hier die Mittel vorhanden sind, um Eine Exclusivität durch die andere ausgleichen zu können. In Städten mittlerer Grösse fehlt aber dazu die Breite der Gesellschaft; die Kreise berühren sich zu nah, werden durch das Verschiedenartige zu sehr erregt, und hadern und streiten, bis auf Grund der Lieblingsneigungen ein Ausgleich erzielt ist. Frankfurt selber liefert einen Beleg hierzu. Der Rühl'sche Verein entstand seiner Zeit nicht nur, weil der Cäcilienverein anfing lässig zu werden, sondern auch in der Absicht, sei-

Digitized by Google

ner Einseitigkeit ergänzend zur Seite zu treten, und der Gründer desselben, Herr F. W. Rühl (von dem wir bedauern, dass er seine bedeutenden Gaben nicht rechtzeitig in einer normalen Stellung hat entwickeln und verwerthen können) trat mit einigen vorzüglichen Leistungen heraus. Der endliche Ausgang war aber, dass der Rühl'sche Verein heute die Johannispassion und der Cäcilienverein dieselbe über's Jahr, der Cäcilienverein heute die H moll-Messe und der Rühl'sche Verein vielleicht über's Jahr vorführt. So sollte es nicht sein, denn die Einseitigkeit wird dadurch incurabel. — Was uns nun immer aufs Neue in Verwunderung setzt, ist der anscheinend unwiderstehliche Kitzel, der Händel und immer wieder Händel als den durch Bach Ueberwundenen und Ueberragten hinstellt, auch wo nicht die mindeste Veranlassung dazu vorliegt. Man lese, was in dem ausführlichen Berichte der Frankfurter »Didaskalia« vom 31. Oktober steht: »In solchen Tönen (wie Bach in der H moll-Messe) hat noch kein Komponist, weder der früheren, noch der späteren Zeit zu ihm gesprochen. Ein Gleichgestellter, Händel nämlich, hat zwar Aehnliches versucht, aber trotz alles Vortrefflichen, das er geleistet, dennoch diese erhabene Vollendung nicht erreicht.« An sich sind diese Worte völlig unbegreiflich, denn Händel ist von den grossen Meistern ausser Gluck der einzige, der hier nicht in Vergleichung gezogen werden kann. Palestrina, Scarlatti, Mozart, und namentlich Beethoven hierbei zu vergleichen, hat Sinn und kann nützlich sein, da sie alle mit Begeisterung und grosser Kunst denselben Text komponirt haben; aber Händel hat keine einzige Messe geschrieben. Warum wird nun jener naheliegende Vergleich übersprungen und nur allein auf Händel verkleinernd der Blick gelenkt in Worten, die, auch wenn sie wahr wären, doch nur die Sprache des reinen Uebermuthes sind? Aber der Uebermuth trifft bekanntlich niemals die Wahrheit. Man kann also doch wohl des Gefühles nicht ganz Herr werden, dass es wirklich Händel's Kunst ist, die hier rektificirend eingreifen wird. Dies giebt viel zu denken. Wir werden hier aber nicht weiter darauf eingehen und bedauern sehr, dass solche Ungehörigkeiten uns zwingen, dergleichen überhaupt zu berühren; wir bemerken nur über das thatsächliche Verhältniss — zur völligen Beruhigung des geehrten Festbeschreibers und derer, die ihm gleich denken —, dass Händel das, was Bach erreichte, niemals versucht hat, also auch wohl nicht verfehlt haben kann. In dem angeführten Sinne sollte man dort nicht fort phantasiren, sonst wird Schelble's Salz dumm und Weisheit Stupidität. Wenn der Cäcilienverein dazu gelangen sollte, die bei der seiner Zeit vorgegangenen Bekehrung zu Bach — denn eine Bekehrung müssen wir es nennen, indem ihnen, wie Neubekehrten zu geschehen pflegt, plötzlich ein neues Licht strahlte, ein Licht von anderer Farbenmischung, welches frühere Lieblingsgestalten umschattet zurücktreten liess — wenn er dazu kommen sollte, die dabei angenommenen Dogmen näher zu prüfen, so wird er finden, dass er einen Schritt zurücktreten muss, um den völlig freien und unbefangenen Standpunkt der Kunst wieder zu gewinnen. Er wird dadurch, aber auch nur dadurch, die Kraft erlangen, die nun folgende Periode seines Vereinslebens ebenso herrlich zu gestalten, wie die vergangene war, und auf diese allein würdige Weise das Andenken des herrlichen Schelble erhalten. Denn seine eigentliche Bedeutung lag nicht, wie wir gezeigt haben, in selbständig geschöpften, epochemachenden Gedanken, sondern in der praktischen Verwerthung des Besten was die Zeit bot, und zwar in einer Verwerthung von solcher makellosen Tüchtigkeit, dass er dadurch bis in ferne Zeiten als das Musterbild eines Chormeisters und Vereinsbildners dastehen wird.

Chr.

Der Haideschacht. Oper von Fr. v. Holstein.

(Zuerst aufgeführt in Dresden am 22. Oktober.)
(Schluss.)

Was die Verarbeitung des musikalischen Stoffes anlangt, so ist gegen die Oekonomie des Ganzen ein Einwurf erhoben worden, welcher Beachtung verdient: den Hauptnummern fehlt es etwas an äusserlicher Mannigfaltigkeit, ein Eindruck, welcher dadurch gesteigert wird, dass die epischen Partien der Oper in reich figurirten und voll instrumentirten Recitativen gegeben sind. Infolge dessen wird hin und wieder allerdings das plastische Hervortreten der wichtigeren musikalischen Sätze abgeschwächt, allein die letzte Ursache hiervon liegt weniger im Geschmacke des Komponisten, als in dem Uebelstande, an welchem das Recitativ der deutschen Oper aus äusserlich technischen Gründen überhaupt leidet. Holstein hatte das Werk ursprünglich auf die Spieloper angelegt und jene Partien sollten gesprochen werden. Er ist erst später bestimmt worden, die musikalische Homogenität herzustellen, indem er sämmtliche Zwischensätze des Textes durchkomponirte; da nun aber unsere Sänger das Secco-Recitativ in der Regel nicht zu behandeln wissen, so wurde nöthig, diese Partien gemäss dem Gesammtcharakter der Oper im Gegensatze zur Wagner'schen Technik melodiös zu halten und nur an zwei oder drei Stellen, an den Knotenpunkten der dramatischen Entwicklung, einen vereinzelten gesprochenen Satz eintreten zu lassen. Die Frage freilich, ob im Akkompagnement nicht an manchen Stellen zum Schaden der Hauptpartien zu viel geschehen ist, bleibt offen und erwägenswerth. Etliche Nummern würden ohne Zweifel gewinnen, wenn sie schärfer hervorträten; jedenfalls hat keine das höhere Relief zu scheuen, denn die musikalischen Motiva sind untadelhaft gewählt und verlangen das Verweilen. Nur an zwei Stellen haben wir das Bedürfniss der Einschränkung empfunden: in der Uebergangsscene des ersten Aktes hält, wie uns dünkt, der aus der Kirche schallende Choral den Fortschritt der Handlung zu sehr auf, namentlich da hier gerade eine neue Partie eingeführt wird, und ähnlich verhält es sich im letzten Theile des Schlussaktes, wo sich die Chorpartien, so schön sie an sich sind, wohl etwas zu breit vor die letzte Entscheidung drängen. Vom Standpunkte des Dramas liesse sich hier auch gegen die Hintereinanderfolge der aus dem Haideschachte Geretteten Bedenken erheben. — Der Zusammenschlag von Handlung und Musik ist allenthalben trefflich, das Sujet kommt trotz seiner Verwicklung und trotz der ästhetisch spröden Motive des Wahnes bei Stirson und Helge deutlich zum Ausdrucke, und das Musikalisch-Schöne behält Raum, sich zu entfalten.

Die Aufführung in Dresden war musterhaft zu nennen. Von vornherein erfreute und erwärmte den Hörer die Wahrnehmung, dass alle Betheiligten mit Eifer bei der Sache waren und ihr ganzes Talent einsetzten. So gestaltete Herr Mitterwurzer die höchst schwierige Hauptpartie zu einer überzeugenden Persönlichkeit und Frau Krebs-Michalesi brachte die Rolle der Helge trotz der rein lyrischen Wirkungsmittel, welche sie bietet, mit höchster dramatischer Prägnanz zur Geltung. Herr Scaria hielt in seinem Olaf das dämonische Element mit dem burlesken in einem Gleichgewichte, welches der durchweg ernsten Handlung manche pikante und angenehme Nüance gab. Herr Schild war ein überaus liebenswürdiger Ellis, dessen Jugendfeuer in dem herrlichen Organe erquickend loderte, in wohlgefälligstem Zusammenklange mit dem holden Schmelze, den Frau Otto-Alvsleben in die Partie der Valborg legte. Sehr gut gelang auch dem Fräulein Baldamus der trotzige Bursch, und endlich müssen wir mit Genugthuung die wackere Leistung

Digitized by Google

der Chöre hervorheben; für die Betheiligung derselben am Gange der Handlung, ein sonst immer so schwer zu erlangendes Desiderat, hatte die Regie ausgezeichnet gesorgt. Selbst die Inscenirung war weit geschmackvoller, als sich bei den höchst einfachen dekorativen Anforderungen der Oper erwarten liess. Die Bravour unserer Kapelle zu loben, ist nicht vonnöthen; es ist wohl keine einzige koloristische Intention des Komponisten verloren gegangen, indess hätten hier und da — z. B. im letzten Satze der Ouvertüre und im Abschiedsduett von Ellis und Valborg — etwas belebtere Tempi eingehalten werden dürfen. — Bei der Intelligenz des Komponisten sind wir überzeugt, dass keine der Wahrnehmungen, welche nur die Aufführung selbst an die Hand geben kann, ohne Frucht bleibt. Wir aber verzeichnen mit Freude einen schönen Erfolg deutscher Operndichtung und eine Spende, die überall nur mit warmer Achtung begrüsst werden kann.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Leipzig**. (Auktion von M. Hauptmann's Musikaliensammlung.) Am 7. Dezember beginnt eine Auktion der Herren List und Francke, in welcher am Schlusse auch Hauptmann's Bücher und Musikalien versteigert werden. Der Katalog umfasst 1812 Nummern, ist aber sehr nachlässig und für den Verkauf höchst unvortheilhaft abgefasst. Nr. 1 ist Adlung's mus. Gelahrtheit 1758; die 2. Auflage davon steht 5 Seiten weiter unter Nr. 133. Nr. 129 führt 18 Bände der alten musik. Zeitung auf; den Rest, nämlich noch 51 Bände, muss man unter Nr. 1804 und 1805 ganz am Ende suchen. Nr. 102 führt Scheibe's kritischen Musikus, Leipzig 1745, an mit dem Zusatze »1059 pag.«, was aber nicht richtig ist, es muss 1056 heissen. Nr. 204 bringt nun abermals dasselbe Buch, hier bezeichnet als »neue Auflage« und »4 Thle.«, dagegen ohne Angabe der Seitenzahl, dafür aber mit dem Zusatze »Sehr selten«. Ist das Buch so selten, warum hat man denn Nr. 102 unangemerkt durchschlüpfen lassen? Aber was finden wir einige Seiten weiter unter Nr. 324? denselben Scheibe'schen Musikus, hier aber nur mit der Bemerkung »gebunden«. Also, wenn Jemand Nr. 102 kauft, so bekommt er ein Buch von 1059 (d. h. 1056) Seiten; kauft er dazu Nr. 204, so bekommt er ein sehr seltenes Buch in neuer Auflage und in 4 Theilen; kauft er aber dazu endlich noch Nr. 324, so bekommt er obendrein auch noch ein gebundenes Buch. Kann nun etwas lächerlicher sein, als ein altes Buch für »sehr selten« ausgeben und es dann sofort in 3 Exemplaren zum Kauf anbieten? — Nr. 120 führt auf: »Vogler, Choralsystem. Offenbach.« Punktum. Dann »121 Vogler, Dasselbe. Ebenso«. Weiter nichts! Freilich muss dies Jedem als selbstverständlich einleuchten, denn »Dasselbe« pflegt zugleich auch immer »Ebenso« zu sein. — Die Bücher sind nach einer kuriosen alphabetischen Folge aufgeschichtet. Das erste Mal gelangt der Katalog-Verfasser von A bis Z, überhüpft aber E; beginnt abermals bei A und bringt es bis zum W; verschnauft sich zum zweiten Mal und fängt wieder von vorne an, und so immerfort bis der Rummel zu Buch gebracht ist. Wir bedauern im Interesse der Familie, dass nicht einer der vielen Schüler Hauptmann's die geringe Mühe übernommen hat, einen ordentlichen Katalog abzufassen. Nr. 13, Bach's Kunst der Fuge 1752, eine der ersten Raritäten dieser Sammlung, erhielt Hauptmann als Geschenk von seinem Schüler Weiss aus Göttingen und stammt vermuthlich aus Forkel's Nachlass. Uebrigens kann die Sammlung nicht vollständig sein; wir vermissen Mehreres darin, was wir dem sel. Hauptmann selber in's Haus getragen haben.

* **Leipzig**. Am 25. Nov. starb Dr. Franz Brendel, langjähriger Redakteur der »Neuen Zeitschrift für Musik«, 57 Jahre alt (geb. 26. Nov. 1811).

* **Wien**, 16. Novbr. (Konzerte und Oper. Schluss.) Im Gegenhalt zu den Philharmonikern, deren Novitäten sich auf zwei Symphonien beschränken, lässt es sich der Musikverein angelegen sein, mit Hülfe seines »Singvereines« wieder mehrere bedeutende Chorwerke mit orchestralem Apparate, und eine Anzahl hier noch unbekannter Tonwerke vorzuführen. In dem ersten Konzert gelangen der 42. Psalm von Mendelssohn, die Ouvertüre zu König Manfred und ein »Vorspiel« von Reinecke, und der dritte Theil von Schumann's Faust zur Aufführung; in den weiteren vier Konzerten folgen als Novitäten: die Legende von der heiligen Elisabeth von Liszt, ein Violinkonzert und die Kantate »Herr Gott dich loben wir« von S. Bach, die Reformationssymphonie und »Abendlied« von Mendelssohn, Bruchstücke aus Franz Schubert's Oper: »Adrast«, von welcher der erste Akt (als Manuskript) erhalten ist, und zwei Konzert-Ouvertüren von A. Rubinstein und Ruffinatscha. Von symphonischen Werken erscheint nur noch die A-Symphonie von Beethoven auf dem Programme, wie denn überhaupt der Schwerpunkt der Musikvereinskonzerte seit Gründung des Singvereines ganz hauptsächlich in grosse Gesangsaufführungen gelegt ist. — Im Hofopernthеater bewährt die Oper »Mignon«, Dank der sorgfältigen Darstellung, ungeschwächte Anziehungskraft. — Der Tenorist Georg Müller aus Kassel, ein besserer Sänger als Schauspieler, ist nun, nachdem er in Martha, im Troubadour und im Postillon von Lonjumeau mit anständigem Erfolge debutirt hat, in den Verband der Oper als engagirtes Mitglied eingetreten. Das Gastspiel Niemann's ist für Anfang Dezember in Aussicht gestellt. — Die nächste Novität wird Kasmaier's Oper: Das Landhaus von Meudon sein, zu welcher die Proben bereits begonnen haben. Frau Wilt, eine der ersten Stützen des Operntheaters, hat nun die Partie der Berthe im Propheten mit ausgezeichnetem Erfolge übernommen. Ihrer künstlerischen Begabung wird es zu danken sein, dass nebst Verdi's »Maskenball« auch wieder »Euryanthe« nach langer Pause dem Repertoire einverleibt werden soll. Ein neues Ballet und Grisar's Operette: »Guten Abend Herr Pantalon« werden ebenfalls zur Aufführung vorbereitet. — Eine Operette: Morilla, das Sujet nach Wieland's Mährchen, die Musik von Hopp komponirt, fand im Theater an der Wien freundliche Aufnahme. Der musikalische Theil ist melodiös-anspruchslos, ohne hervorragende Bedeutung.

* **Wien**, 24. Nov. (Konzerte.) *v. K.* Die zweite Laub'sche Quartettsoirée brachte ein Mozart'sches Streichquartett in F (1790 in Wien komponirt und dem König von Preussen gewidmet), sodann die Sonate für Klavier und Violine in D-moll von R. Schumann, der Klavierpart in vorzüglicher Weise von Brüll ausgeführt, und Schubert's D moll-Quartett zu pietätvoller Erinnerung an den, am 19. Nov. vor 40 Jahren gestorbenen Meister. — Frau Schumann erfreute abermals in ihrem ersten Konzerte das zahlreich versammelte gewählte Publikum durch ihre ächt künstlerischen Leistungen. Sie spielte im Vereine mit Hellmesberger und Popper das Es-Trio von Beethoven (Op. 70), mehrere kleine Klavierstücke von Bach und Händel, und Schumann's Etuden (Op. 13). Fräul. Helene Magnus sang in den Zwischenpausen Lieder von R. Franz und Schumann in ihrer eigenthümlichen Weise und erzielte mit Schumann's »Nussbaum« und »Sonnenschein« abermals grossen Erfolg.

* **Berlin**. (Erste Aufführung von Georg Vierling's Symphonie in C [Manuskript] von der Berliner Symphonie-Kapelle unter Leitung des Hrn. Prof. Jul. Stern am 14. Nov. im Saale der Singakademie.) *Rob. Eitner*. Eine neue Symphonie, kaum vom Arbeitstische des Komponisten gekommen und schon von einem der ersten Berliner Orchester-Institute in einem Abonnement-Konzerte aufgeführt, und von den Orchester-Mitgliedern und einem kleinen auserwählten Kreise von Kunstgenossen in der Generalprobe mit lauten Beifallszeichen entgegengenommen, das ist ein Ereigniss, auf welches sich die ältesten Berliner nicht entsinnen können. Georg Vierling ist eine sich langsam aber logisch entwickelnde Natur, die Reife der Jahre erzeugt erst die reifsten und besten Geistesprodukte. Sein Psalm CXXVII für Chor, Solo und Orchester (Breslau 1859, Leuckart) zeigte schon den errungenen Sieg über das materielle Studium, zeigte schon deutlich den sich zur Freiheit emporschwingenden und seinem Ideale zueilenden Künstler, die Symphonie aber trägt den Stempel völliger Besiegung alles Materiellen, sie stellt sich kühn und selbständig als ureigenes Kunstprodukt einer geklärten und edlen Seele hin. In Betreff der Form und Ausführung befindet sich der Komponist auf dem von den Klassikern bis Rob. Schumann ausgebildeten Standpunkte, nirgends treten uns Extravaganzen entgegen oder ein Suchen nach etwas äusserlich Besonderem, sein Satz ist gut gebaut, klar und durchsichtig, seine Gedanken sind kurz und charakteristisch und bieten die besten Mittel zum Kontrapunktiren dar, die Harmonie ist natürlich, klingt voll und gesättigt, und eine interessante Rhythmik wirkt belebend und originell; die Orchestrirung ist ganz meisterhaft gehandhabt. Die Symphonie hat in Hinsicht ihres Gesammteindruckes viel Aehnlichkeit mit der achten Symphonie (F-dur) von Beethoven — ich ziehe nur den Vergleich, um den Charakter des Werkes näher zu bezeichnen, nicht etwa um eine thatsächliche Aehnlichkeit zu konstatiren. Selbst nach einem zweimaligen Hören ist es nicht möglich ein detaillirtes Eingehen auf die einzelnen Sätze vorzunehmen, und ich kann mich deshalb hier nur allein darauf beschränken, den Gesammteindruck zu schildern. Hoffentlich liegt sie uns bald in gedruckter Partitur vor, bis zu welcher Zeit ich mir die nähere Besprechung vorbehalte. Deutschland zählt so viel Orchesterkapellen, dass ein Werk, welches gleich beim erstenmal Hören einen so nachhaltigen Eindruck hervorruft, sehr bald einen Verleger finden wird. Die Berliner Symphoniekapelle kann sich Glück wünschen, das Werk zuerst aufgeführt zu haben, und ihr gebührt auch das Verdienst, dass es in ganz meisterhafter Weise geschah.

* **Frankfurt a. M.** (Konzerte.) *W.* Kaum hat die Saison begonnen und schon braust die Fluth der Konzerte daher und hält die

Digitized by Google

Berichterstatter in Athem. Die Museumsgesellschaft hat bereits an drei Abenden ein Publikum im grossen Saale versammelt, zahlreicher als je! Schubert's Cdur-Symphonie eröffnete den Reigen, Frl. Aglaja Orgeni hatte die Gesangsvorträge übernommen und Frau Schumann spielte mit gewohnter Meisterschaft Mendelssohn's nur gar zu oft gehörtes Gmoll-Konzert. Es war anfänglich das Gerücht verbreitet, sie werde das Konzert in C-moll von Beethoven spielen, wofür wir ihr jedenfalls dankbarer gewesen wären, da es seit vielen Jahren hier nicht gehört worden. Die Konzert-Ouvertüre in A-dur von J. Rietz machte beim ersten Hören den Eindruck, als sei der Anfang vielversprechend, ohne dass das Weitere auf dieser Höhe blieb. Das zweite Konzert brachte drei Perlen der Orchestermusik in trefflicher Aufführung: Eine Symphonie von Haydn in D (mit dem langsamen Satze in G 6/8), die Ouvertüre »Fingalshöhle« von Mendelssohn und die Symphonie in B von Beethoven. Die Bemerkung »zum ersten Male«, welche bei Haydn's Werk auf dem Programm stand, kann sich nur speziell auf das Museum beziehen; wir haben die Symphonie schon vor Jahren vom philharmonischen Vereine unter Messer und Henkel gehört. Herr Wallenreiter errang keinen sehr grossen Erfolg mit seinen Liedern, deren er nicht weniger als fünfzehn sang — den Liederkreis von Beethoven und eine Anzahl Eichendorff'scher Gesänge, komponirt von Schumann, sonderbarer Weise auch »Liederkreis« genannt. — Der dritte Museumsabend war, so zu sagen, dem Künstlerpaare Joachim gewidmet. Er begann mit Schubert's Duo in C, instrumentirt von Joachim, und schloss mit der Euryanthe-Ouvertüre. Dazwischen spielte Joachim Beethoven's Konzert und Solostücke von Spohr und Bach, und seine Gattin sang eine Arie zu Figaro nebst Liedern von Schubert und Brahms. Kurz darauf hatte das gefeierte Paar die grosse Freundlichkeit, in einem Konzerte mitzuwirken, welches das Theaterorchester zum Besten seines Pensionsfonds gab; der Besuch, und somit der Ertrag desselben wurde dadurch gewiss bedeutend erhöht. Den Anfang machte Cherubini's Ouvertüre zu Anakreon, woran sich die weltliche Kantate von Marcello »*Dopo tante pene*« anschloss, gesungen von Frau Joachim. Hierauf führte Joachim uns das neue Konzert von Max Bruch vor; es versteht sich, dass es sich unter solchen Händen im vortheilhaftesten Lichte zeigte; den rechten Guss und Fluss schien mir nur der letzte Theil zu haben. Nachdem nun Frau Joachim eine Arie aus Gluck's Orpheus gesungen, entzückte ihr Gemahl mit der Fdur-Romanze von Beethoven und dem Abendliede von Schumann. Beide werden mit dem empfangenen Applause, der das hier Uebliche merklich überstieg, zufrieden sein. Die zweite Abtheilung bildete Franz Lachner's fünfte Suite, in C-moll, bisher nur im Arrangement zu vier Händen gedruckt. Der greise Komponist, der mit rauschendem Tusch und Beifall begrüsst wurde, dirigirte mit jugendlicher Lebendigkeit. Den Höhepunkt unter den fünf Sätzen scheint mir das Andantino, ein Kanon für Violine und Viola, zu bilden. Auch das Scherzo ist höchst interessant gearbeitet; im Ganzen scheint mir jedoch auch diese Suite die Höhe der zweiten, in E-moll, nicht zu erreichen. — Die Herren Hugo Heermann, Ruppert Backer, Ernst Welcker und Valentin Müller haben, unter ständiger Mitwirkung des Hrn. Martin Wallenstein, ihre Quartettsoiréen begonnen. Die erste brachte Werke von Haydn und Beethoven und das neue Klaviersextett von Mendelssohn in D; die zweite Quartette von Schumann (A-dur) und Mozart und Schubert's Klaviertrio in Es, eines der bedeutendsten Kammermusikwerke der nachbeethovenschen Periode.

✻ Hamburg. (Konzert der Bachgesellschaft am 17. Nov.) Unser Bachverein (in Verwechselung der Begriffe »Verein« und »Gesellschaft« nennt er sich »Bachgesellschaft«) brachte in seinem ersten diesjährigen Konzerte als Anfangs- und Hauptstück die Bach'sche Kantate »Ich hatte viel Bekümmerniss« und liess dann 2 Orgelfugen (von Schumann und Händel) und 3 Chöre (von Schütz und Stobäus) folgen. Das schwerste der vorgeführten Stücke, die genannte Kantate, gelang am wenigsten. Dies war auch schon wegen der ungenügenden Solokräfte nicht möglich. Ein Tenor fehlte ganz und war theils gestrichen, theils (und zwar sehr ungenügend) durch einen Sopran vertreten; ein basairendes »Flattergrob« dazu gewährte auch eben kein besonderes Labsal. Aber auch in dem, was dem Vereine als solchem gehört, in der Chorleistung, zeigen sich bedenkliche Mängel. Von eigentlich chormässiger Kraft und Frische ist nicht viel zu spüren. Man scheint im Studiren nicht eifrig genug zu sein und hat sich vielleicht der Meinung hingegeben, der Verein müsse, weil Bach ein kanonisirter Komponist ist, schon durch den blossen Namen Bachgesellschaft an seiner Heiligkeit partizipiren. Aber die Folge davon wäre keine andere, als dass dieser Verein dem Voigt'schen so unähnlich wie nur möglich werden würde. Er sollte vielmehr sich bemühen, sein ergänzendes Seitenstück zu bilden, was nicht nur möglich, sondern sogar sehr wünschenswerth wäre; denn da der Cecilienverein bei seiner Auswahl geistlicher oder kirchlicher Musikstücke sich in zu grosser Abhängigkeit befindet von den Erzeugnissen des 19. Jahrhunderts, so sollte dieser unter der Leitung des Organisten Hrn. G. Armbrust stehende Gesangverein dem entgegen seine eigentliche Aufgabe darin erblicken, den kirchlichen Chorgesang aus der besten Zeit uns vorzuführen. Die Befähigung dazu wollen wir ihm keineswegs absprechen, denn die schönen Chöre von Schütz und Stobäus gelangen weil besser als die Bach'sche Kantate, so dass wir glauben, der Verein würde in diesem Bereiche (zu welchem ausser den Genannten besonders Eccard, Prätorius, englische Anthems und italienische Motetten des 16. und 17. Jahrhunderts gehören) Erfreuliches leisten und die guten Männerstimmen seines Chors am besten verwerthen können. Es käme nur darauf an, dass er sich mit Bewusstsein diese Grenzen zöge und die Aufgabe eines wirklichen Kirchenmusikvereins zu erfüllen strebte. Diese Bemerkungen geben wir wie sie uns kommen und sind unbesorgt um die Aufnahme, die sie im Kreise des genannten Vereines finden werden, da der Sinn, in welchem sie geäussert sind, keinem Missverständnisse unterliegen kann. — Etwas besonders Anziehendes haben die Konzerte des Bachvereins für uns immer dadurch, dass sie hierorts die einzige Gelegenheit bieten, aussergottesdienstliche kunstmässige Orgelvorträge zu hören. Leider ist das Instrument der Petrikirche, wo die Aufführung stattfand, für ein virtuoses Orgelspiel völlig untauglich, weshalb die Geschicklichkeit des Hrn. Degenhardt (Organist an der St. Katharinenkirche hierselbst) nur sehr ungenügend zur Geltung kam. Bei einem solchen Instrumente ist wahrlich alle Müh' und Kunst vergebens.

✻ Hamburg. (Zweites philharmonisches Konzert am 20. Nov.) Die Nebenbezeichnung »Erstes Symphonie-Konzert« erklärt das einfache Programm, welches nur aus 3 Nummern bestand: Haydn's Symphonie in D-dur (Nr. 2 der Breitkopf & Härtel'schen Ausgabe), Ouvertüre und Balletmusik zu Rosamunde von Schubert, und Schumann's erste Symphonie. Also 3 Symphonien, da man Schubert's Ouvertüre und zwei Balletsätze recht wohl als eine dreitheilige Symphonie bezeichnen kann. Sämmtliche Nummern gelangen vorzüglich. Wenn von Haydn's reizender Symphonie die beiden ersten Sätze am besten gegeben wurden, die beiden letzten aber nicht hinlänglich kontrastirten, so liegt die Ursache zunächst im Werke selber, denn die ältere Symphonie liess die Menuet und das schliessende Allegro als »lustige Musik« zu sehr in eins zusammenlaufen. Dem entgegen, möchte man sagen, ist bei Schumann der Kontrast dieser Sätze zu gross, da sein »Scherzo« auf den Standpunkt des Haydn'schen »Menuetto« zurückfällt, dadurch aber nicht ganz mehr mit dem völlig Beethoven'schen Schlusssatze im Einklange steht — wie denn auch die Triangel des ersten Satzes uns daran erinnert, dass wir hier nicht mehr auf der reinen Höhe der Symphonie uns bewegen. Die Musik zu Rosamunde schrieb Schubert 1823, gleichzeitig mit den Müllerliedern, und am 20. Dez. d. J. kam sie zur Aufführung. Das philharmonische Programm besagt einfach: »Fr. [Franz oder Fritz?] Schubert: Rosamunde (Op. 26).« Hiernach müsste die ganze Musik zu Rosamunde Schubert's Op. 26 bilden, was aber nie der Fall gewesen ist. Jene Zahl ist nichts weiter, als ein einfacher alter Irrthum. 1820 schrieb und führte er auf eine Ouvertüre zur »Zauberharfe«, von der später als Op. 26 ein Klavierauszug erschien, auf welchem sie irriger Weise als Ouvertüre zu Rosamunde angegeben wurde. Dieser Irrthum wurde mit dadurch veranlasst, dass zu Rosamunde überhaupt keine originale Ouvertüre existirt; Schubert nahm dazu die ein Jahr zuvor (1822) für seine Oper Alfonso und Estrella geschriebene, die als Op. 69 im Klavierauszuge erschienen ist. Die Zahl 26 bezieht sich also lediglich auf eine frühere Ouvertüre, die aber mit Rosamunde gar nichts zu schaffen hat. Wir sind nicht für viele Mittheilungen auf dem Programme, aber man sollte es sich auch nicht gar zu bequem machen. Eine kurze Angabe, etwa »Schubert's Musik zum 1. Akte von Rosamunde (Rosamunde, Fürstin von Cypern. Romantisches Schauspiel in 4 Akten von Wilhelmine v. Chezy, mit Chören, melodramatischer Begleitung und Tänzen von Franz Schubert, am 20. Dez. 1823 in Wien zuerst aufgeführt): 1. Ouvertüre« etc. würde gewiss nicht überflüssig sein, denn sie erinnerte daran, dass wir hier ein Werk Schubert's aus seiner reifsten Zeit vor uns haben, und deutete ferner darauf hin, dass er auch mit Wilhelmine von Chezy in Verbindung trat eben in den Tagen, wo sie mit Weber zur Aufführung ihrer Euryanthe in Wien war. An den Komponisten des Freischütz erinnert auch die schöne Ouvertüre, der man es anmerkt, dass ihre innerste Neigung auf einen Weber'schen Feuerstrom gerichtet ist und nur die gute Wiener Schule sie in der älteren, geschlosseneren Ouvertürenform festhält. Auch so entstand noch ein ausgezeichnetes Stück, welches aber hinsichtlich der Kunstform, wie so oft bei Schubert, ein desperates Element in sich birgt. Der erste Balletsatz (in G-dur) ist überaus reizend und graziös, lang, mannigfaltig und doch formenschön geschlossen. Auch der andere (in H-moll) ist anziehend und gehaltvoll, aber für einen Konzertvortrag doch wohl etwas zu lang.

Digitized by Google

ANZEIGER.

[227]

Musikalien-Nova.

Im Verlage von **Fr. Kistner** in Leipzig erschien soeben mit Eigenthumsrecht:

	Thlr.	Ngr.
Asantschewsky, M. v., Op. 12. **Fest-Polonaise** für zwei Pianoforte	1	—
Brunner, C. T., Op. 482. **Trifolium.** Drei leichte Rondos über Motive von J. Haydn, Mozart und Beethoven für das Pianoforte zu 4 Händen	—	25
Hartmann, Emil, Op. 10. **Trio** für Pianoforte, Violine und Violoncell	2	25
Hölzel, Gustav. Polka für Pianoforte über das beliebte Lied: »Mein Liebster ist im Dorf der Schmied«	—	12
Marchesi, Salvatore, C., Op. 17. **Sechs kleine Lieder** für eine Singstimme (Sopran oder Tenor) mit Begleitung des Pianoforte	—	25
Mendelssohn-Bartholdy, Felix, Op. 110. **Sextett** für Pianoforte, Violine, 2 Bratschen, Violoncell und Contrabass. Partitur	2	15
—— dasselbe im Arrangement für das Pianoforte zu 4 Händen von Aug. Horn	2	20
Schumann, Robert, Op. 66. **Bilder aus Osten.** 6 Impromptus für das Pianoforte zu vier Händen. Für Pianoforte, Violine und Violoncell bearbeitet von Rudolph Palme. Heft I u. II à	1	—

[228] Im Verlage von ***J. Rieter-Biedermann*** in Leipzig und Winterthur erschien soeben:

Ein deutsches Requiem

nach Worten der heiligen Schrift

für

Soli, Chor und Orchester

(Orgel ad libitum)

componirt von

JOHANNES BRAHMS.

Op. 45.

Partitur 8 Thlr. 10 Ngr. Orchesterstimmen 8 Thlr. Chorstimmen: Sopran und Bass à 17½ Ngr. Alt und Tenor à 20 Ngr. Klavierauszug mit Text 4 Thlr. 15 Ngr.

Demnächst erscheinen noch die Solostimmen und Klavierauszug zu 4 Händen.

[229]

Spielwerke

mit 4 bis 48 Stücken, worunter Prachtwerke mit Glockenspiel, Trommel und Glockenspiel, mit Himmelsstimmen, mit Mandolinen, mit Expression u. s. w. Ferner:

Spieldosen

mit 2 bis 12 Stücken, worunter solche mit Necessaires, Cigarrenständer, Schweizerhäuschen, Photographie-Albums, Schreibzeuge, Handschuhkasten, Cigarren-Etuis, Tabaks- und Zündholzdosen, Puppen, Arbeitstischchen, alles mit Musik, ferner Stühle, spielend, wenn man sich setzt. Stets das Neueste empfiehlt

J. H. Heller in Bern.

Zu **Weihnachtsgeschenken** eignet sich nichts besser. In keinem Salon, an keinem Krankenbette sollten diese Werke fehlen. Preiscourante sende franko; auch besorge Reparaturen. Lager fertiger Werke.

[230] Verlag von

J. Rieter-Biedermann

in Leipzig und Winterthur.

HILLER-ALBUM.

Leichte Lieder und Tänze

für das Pianoforte

componirt und

der musikalischen Jugend gewidmet

von

FERDINAND HILLER.

Op. 117. Pr. 3⅓ Thlr.

Inhalt: Nr. 1. Marsch. Nr. 2. Irländisches Lied. Nr. 3. Barcarole Nr. 4. Altfranzösisches Lied. Nr. 5. Hirtenlied. Nr. 6. Zwiegesang. Nr. 7. Deutsches Lied. Nr. 8. Romanze. Nr. 9. Böhmisches Lied. Nr. 10. Carillon. Nr. 11. Choral. Nr. 12. Soldatenlied. Nr. 13. Ständchen. Nr. 14. Trauermarsch. Nr. 15. Menuett. Nr. 16. Ballade. Nr. 17. Ländler. Nr. 18. Polnisches Lied. Nr. 19. Schottisches Lied. Nr. 20. Galopp. Nr. 21. Elegie. Nr. 22. Gigue. Nr. 23. Wiegenlied. Nr. 24. Jägerlied. Nr. 25. Ghasel. Nr. 26. Russisches Lied. Nr. 27. Geschwind-Marsch. Nr. 28. Fandango. Nr. 29. Gavotte. Nr. 30. Geistliches Lied. Nr. 31. Italienisches Lied. Nr. 32. Courante. Nr. 33. Kuhreigen. Nr. 34. Walzer. Nr. 35. Spinnlied. Nr. 36. Mazurka. Nr. 37. Sarabande. Nr. 38. Tarantelle. Nr. 39. Schwedisches Lied. Nr. 40. Polonaise.

[231] Im Verlage von ***F. E. C. Leuckart*** in Breslau sind erschienen:

Drei Stücke

für das Pianoforte von

Robert Eitner.

Op. 2. Pr. 20 Sgr.

Dieselben einzeln:

Nr. 1. Lied ohne Worte in A-dur. 5 Sgr.
Nr. 2. Nocturne in F-moll. 7½ Ngr.
Nr. 3. Lied ohne Worte in B-dur. 7½ Ngr.

[232] Die **Pianoforte-Fabrik** von

Breitkopf & Härtel in Leipzig

ist für die Wintersaison in allen Gattungen assortirt und empfiehlt besonders ihre Flügel in grossem und kleinem Format, so wie ihre Pianinos.

(Preismedaillen: Berlin, Dresden, Leipzig, London, Stettin.)

[233] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Ouverture

du

CORSAIRE

par

Hector Berlioz.

Op. 21.

Arrangement pour le Piano par H. G. de Bulow.

à 2/mains 20 Ngr. à 4/mains 1 Thlr.

Verantwortlicher Redakteur: Robert Seitz in Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 9. Dezember 1868. **Nr. 50.** III. Jahrgang.

Inhalt: Pietro della Valle (Fortsetzung). — Anzeigen und Beurtheilungen. — Glocken, Glockengeläute und was damit zusammenhängt. — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Neuigkeiten des Buch- und Musikhandels. — Anzeiger.

Pietro della Valle.

Stimme eines Modernen aus dem siebzehnten Jahrhundert.

Von **Friedrich Chrysander.**

(Fortsetzung.)

Sendschreiben von Pietro della Valle.

Unsere Meister zeigen doch etwas mehr Beurtheilungskraft. Sie suchen nicht zur Unzeit aller Orten mit ihren Kunststücken zu prahlen. In ihren mehrstimmigen Tonsätzen befleissigen sie sich lieber eines »süssen Konzertirens«, als einer starr und streng kontrapunktischen Behandlung; die Fugen wenden sie nur selten und an wenigen Orten an; wenn sie sich derselben aber bedienen, so sind sie alsdann passend, und meistens nur sehr kurz. Um die Worte und ihren Sinn nicht zu verwirren, unterbrechen sie die Sätze oft mit Pausen, damit sich die Theile gehörig von einander abheben und die Worte eines jeden Theiles deutlich hervorgebracht werden können. Weil sie sich mehr der Imitationen, als der Fugen bedienen, vermögen sie alles mit grösserer Leichtigkeit zu behandeln; und das Gebiet der Imitationen erstreckt sich so weit, dass dieselben beinahe überall anzubringen sind. Sie bekümmern sich also zwar weniger um die feinen kontrapunktischen Kunststücke, aber destomehr um den Ausdruck der Leidenschaften und überhaupt um den wahren Inhalt und lebendigen Ausdruck dessen, was gesungen wird. Dieses ist auch eigentlich erst das wahrhaft Rührende und das, was einer Musik wahren Werth und dem Zuhörer wahres Vergnügen verschafft. Unsere jetzigen Komponisten begeben sogar der guten und angenehmen Wirkung wegen bisweilen einige Fehler, und selbst der Misstöne bedienen sie sich, um den sanftesten Wohllaut hervorzubringen. Sie folgen darin der Bemerkung des gelehrten und erfahrenen Quintilian, welcher sagt: dass man die Regeln der Kunst nothwendig wissen müsse, wenn man mit Glück in derselben arbeiten wolle, und dass derjenige ein Ignorant sei, der sie nicht wisse; aber auch, dass derjenige noch nicht viel wisse, der nicht verstehe oder nicht wage, bisweilen nach Ort und Zeit geschickt davon abzuweichen. In den alten Kompositionen findet man dieses nicht, man müsste denn bis zu den Griechen zurückgehen, von deren Musik uns die Geschichte so viele Wunderdinge erzählt. Die ersten guten Kompositionen dieser Art waren [die ersten Opern]: die Dafne [von Peri, 1594], die Euridice [von Peri, 1600], die Arianna [von Monteverde, 1608], und andere mehr aus Florenz und Mantua. Die ersten, welche auf dem hier betretenen Wege preiswürdig nachfolgten, waren, wie ich Ihnen schon sagte, der Fürst von Venosa, der allen Anderen im affektvollen Gesange ein Muster war, Claudio Monteverde, und Jacob Peri. Hernach*) aber sind sie noch verbessert worden von Rinuccini, dem Verfasser der Gedichte; von Bardi, einem tiefen Kenner der musikalischen Alterthümer; von Corsi, einem sehr erfahrenen Praktiker und grossen Wohlthäter der gelehrten Musiker, und von jenen anderen gelehrten toskanischen Edlen, die die Oberaufsicht über die Kompositionen auf sich nahmen und die Musiker oft lediglich nach ihren Vorschriften arbeiten liessen. Daher ersieht man, wie sich selbst Monteverde in seinen letzten Arbeiten so sehr gebessert hat und durchaus nicht so geblieben ist wie er in seinen ersten war. Zu diesen kommt noch Giulio Caccini, genannt Giulio Romano, aber erst nachdem er die florentinische Musik studirt hatte; denn an seinen früheren Werken finde ich nicht viel Gutes. Mein Klaviermeister Paolo Quagliati war der erste, der diese schöne und vorzügliche Art zu singen zu Rom in Aufnahme brachte, und wurde bald nachher von Tarditi und einigen Anderen, die heut zu Tage blühen, glücklich nachgeahmt. Diese Nachahmer des Quagliati schärften ihre Beurtheilungskraft durch mannigfaltige und oft wiederholte Erfahrungen so sehr, dass sie im Stande waren, mit den Vorzügen, die er schon anzubringen wusste, noch grössere Annehmlichkeiten und Schönheiten zu vereinigen; und wenn man in ihren Kompositionen die eigentlichen musikalischen Kunststücke seltener findet, so muss man es nicht ihrer Unwissenheit oder einem Mangel an wahrer Kunst, sondern vielmehr ihrem ausgebildeteren Verstande zuschreiben, der ihnen nicht gestattete sich derselben am unrechten Orte zu bedienen. In dieser Hinsicht überragen sie unstreitig diejenigen Tonmeister, die vor ihnen lebten.

Sagen Sie mir nicht, dass der Vorzug der Neueren nur im Einzelgesange und im Recitativstile sich kund gebe; denn ich kann Ihnen darauf erwidern, dass die von mir gerühmten Werke ausser den Monodien oder einstimmigen Sätzen auch noch voll sind von zwei-, drei- und vierstimmigen Nachahmungen, von vollstimmigen Chören und sogar von einer beträchtlichen Menge grosser Doppelchöre. Quagliati zu Rom hat diese gute Gewohnheit auch in die Kirchen eingeführt; er liess oft Messen und Vespern

*) Die Zeit- und Sachfolge ist hier nicht ganz richtig, was aber auf die Auffassung der Verhältnisse von della Valle's Standpunkt aus weiter keinen Einfluss hat.

Digitized by Google

mit mehreren Chören, wie auch mitunter von mehreren Solostimmen zugleich singen, wovon er uns in seinen bekannten und gedruckten Motetten eine Probe gegeben hat. In der Musik zu meinem Carro*), welche von dem nämlichen Quagliato in meinem Hause komponirt wurde, erschien ich, weil sie mir so gefiel, im Karneval des Jahres 1606 zuerst im Maskenanzuge. Ob nun gleich in der Komposition nur 5 Stimmen und 5 Instrumente vorkommen, so viele als gerade in einem »Carro caminante«**) Platz finden konnten, ward deswegen doch nicht immer von einer Stimme allein gesungen, sondern die Personen sangen jederzeit wechselweise bald allein, bald mit zweien, bald mit dreien, und endlich in vortrefflichster Wirkung mit allen fünf Stimmen zugleich. Auch war die Melodie jenes Gesanges, wie aus den davon umlaufenden gedruckten Heften ersichtlich ist, nicht immer in dem von Einigen gebrauchten, den baldigen Ueberdruss der Zuhörer herbeiführenden einfachen Recitativstil (obgleich der grösste Theil handelnd war), sondern zierlich und voll fliessender und anmuthiger Sätze, ohne sich deshalb von der auf eine würdige Art handelnden Gattung von Musik zu entfernen. Deshalb gefiel sie auch ausserordentlich, was man schon an dem grossen Volkshaufen wahrnehmen konnte, der unserm Wagen folgte; denn weit entfernt der Musik überdrüssig zu werden, hörten die meisten sie vier- bis sechsmal nach einander an, ja einige folgten uns sogar zu allen zehn oder zwölf Plätzen, wo wir von vier Uhr Nachmittags bis Mitternacht herumsangen. — Doch indem ich vom Gesange rede, entferne ich' mich zu weit vom Kontrapunkte. Ich habe auch nur deswegen so ausführlich davon gesprochen, weil in ihm — wie Ew. H. wissen — fast alles Andere begriffen ist, werde aber nicht unterlassen, von den übrigen Theilen der Musik meinem Versprechen gemäss nun auch besonders zu reden.

Der Klang muss auf verschiedene Weise betrachtet werden je nachdem er gebraucht wird; weil es ein Anderes ist, wenn man allein spielt, als wenn andere Instrumente, oder Singstimmen, oder Singstimmen und Instrumente zugleich, hinzutreten; und noch ein Anderes, wenn man spielt um einen Chor anzuführen. Wenn man allein spielt, so lassen sich zwar die feinen Kunststücke des Kontrapunktes weit eher anwenden, als in anderen Fällen; ich mache Sie aber darauf aufmerksam, dass solches Solospielen auf einem Instrumente, so vortrefflich es auch immer sein mag, sehr bald langweilig zu werden pflegt. Verschiedene brave Organisten können mir hier zum Beweise dienen, denn ihnen ist oftmals der unangenehme Fall begegnet, dass man sie, wenn sie ihre Kontrapunkte und Ricercaten ein wenig weitläufig ausspinnen wollten, mit dem Klingeln eines Glöckchens unterbrochen hat. Den Sängern begegnen solche Unannehmlichkeiten nicht; sie missfallen dem Zuhörer nur dadurch, dass sie aufhören, da er wünscht es möge noch länger dauern. Was übrigens das Solospielen auf einem Instrumente betrifft, so erkenne ich sehr gern diejenigen Meister, welche Sie mir genannt haben, als grosse Männer an, nämlich: den Claudio da Correggio aus Parma, den Lucciasco aus Ferrara, den Annibale aus Padua, den Andrea und Giovanni Gabrieli aus Venedig, den Giovanni Macque

*) Gedruckt unter dem Titel »*Carro di fedeltà d'amore, rappresentato in Roma da 5 voci per cantar soli ed insieme, con aggiunto d'arie a una, due, e tre voci, posto in musica dal Sig. Paolo Quagliati, Roma* 1611.« Von dieser Musik befindet sich noch ein Exemplar, so viel ich weiss das einzig erhaltene, in Rom.

**) Bedeutet hier so viel als: Karnevalswagen.

aus Neapel, den Cavaliere del Leuto in Rom*), und Andere mehr. Ich kenne zwar alle diese Männer blos ihrem Rufe nach; was Sie mir aber insbesondere vom Lucciasco gesagt haben, dass er nämlich nicht einmal einen Triller habe machen können, und die feinsten kontrapunktischen Schönheiten nur plump und bäurisch ohne allen schönen Vortrag gespielt habe, wundert mich sehr. Das heisst abgeschmackt spielen und ist nicht mehr werth, als ein delikates, aus den besten Zuthaten bestehendes Essen ohne Salz, oder als eine Statue, die nach der besten Zeichnung aus dem Groben gearbeitet oder abgegossen, aber nicht beendigt, nicht geglättet oder gefeilt und polirt ist. Fast auf dieselbe Art, nämlich ebenfalls ganz kontrapunktisch und aller Zier und Anmuth entkleidet, aber doch nicht ganz so plump, spielte zu meiner Zeit Quintio Solini, welcher nach dem Tode des Steffano Tavollaccio an der Kirche della Madonna del Popolo Organist wurde. Er war mein zweiter Klaviermeister und der erste, der mich in den Grundsätzen des Kontrapunktes, im Bassspielen und in einer gewissen Art die Theorbe zu handhaben, unterrichtete — welch letzteres Instrument ich versuchen wollte, aber fand, dass es zu viele Zeit erfordere und mich vom Klaviere, auf welchem ich schon ziemlich weit gekommen war, nur abhalten würde, daher ich es bald wieder auf die Seite legte. Uebrigens würde ich von Solini viel gelernt haben, wenn ich länger unter ihm studirt hätte; denn er verstand die Kunst sehr gut und führte mich auf dem besten Wege. Durch einen mir jetzt unbekannten Umstand unterbrochen, fing ich hernachmals aber nicht wieder bei ihm, sondern bei Quagliati an, dessen Manieren und Werke, die mehr Annehmlichkeit als Kunst hatten, mir damals, da ich noch sehr jung war, ausserordentlich gefielen.

Wenn aber das vergangene Zeitalter jene grossen Männer hervorgebracht hat, deren Sie Erwähnung thun, — das unserige hat auch seine Grössen. Ist nicht Ercole an der S. Peterskirche ein grosser Orgelspieler gewesen, und haben Sie mir nicht selbst gestanden, dass sein Nachfolger Frescobaldi**), welcher noch jetzt lebt, Sie durch seine Kunst in Erstaunen gesetzt und sogar oft gerührt habe? Wenngleich er jetzt eine andere Art zu spielen angenommen hat und nicht mehr so gelehrt, sondern in einem leichteren und gefälligeren Stile vorträgt, als Sie zu verlangen scheinen, so müssen Sie gütigst bedenken, dass er es mit gutem Vorbedachte thut, weil er aus der Erfahrung lernte, dass, um allen Menschen zu gefallen, diese Manier besser, obgleich weit weniger gelehrt ist. Wenn die Musik nur wirkliches Vergnügen verursacht, was können Spieler und Zuhörer mehr verlangen? Ich könnte Ihnen noch Mehrere nennen, die zu unserer Zeit in dieser Manier vortrefflich spielen oder gespielt haben; allein um nicht zu weitläufig zu werden, will ich sie übergehen.

Und in Ansehung anderer Instrumente, erinnern Sie sich nicht der Violine des Gregorio, des geschickten Kontrapunktisten, der in meinem Carro spielte? eines Anderen, der eine Spinettina mit bewundernswürdiger Geschicklichkeit handhabte? des Gio. Francesco del Leuto, der auch mit dabei war? und einige Jahre nachher des Cornetto, und der Violine des Bischofs zu Padua, Cornaro, — dieser beiden vortrefflichen Spieler? Der Letztere gab mir gerade zu der Zeit, als ich bei dem

*) Lauter Organisten um und vor 1600.

**) Bis dahin der erste wahrhaft grosse Instrumentalkomponist, und allen früheren auch im Orgel- und Klavierspiele weit überlegen.

Digitized by Google

Marco Fraticelli auf der Viola da Gamba Unterricht hatte, auch auf der Violine einige Lektionen. Auch hier könnte ich noch verschiedene vortreffliche moderne Spieler nennen, welche mit der Kunst des Kontrapunktes tausend Annehmlichkeiten von Trillern, Schleifern, Bindungen, Bebungen, einen künstlichen Gebrauch des Piano und Forte, und andere ähnliche Dinge zu vereinigen wissen, die im vorigen Zeitalter wenig, und auf keine Weise so gebraucht wurden, wie sie gegenwärtig Kapsperger auf der Theorbe, Orazio auf der Harfe, Michel Angelo auf der Violine, und Andere, die nicht so im Rufe sind, zu gebrauchen wissen. Sie werden daher nicht leugnen können, dass wir den Spielern der vergangenen Zeit nicht nur gleich kommen, sondern sie in diesen Theilen sogar weit übertreffen.

Das Spielen auf mehreren Instrumenten zugleich beansprucht mehr Grazie der Kunst, als kontrapunktische Kunststücke; weil ein guter Spieler nicht nöthig hat sich allein mit seiner Kunst hervorzuthun, sondern sich zugleich nach den Mitspielern bequemen muss. Das Nämliche kann man auch von den Sängern sagen; denn ich halte denjenigen nicht für einen guten Sänger, der bei guter Anlage der Stimme immer alle Passagen allein schnappen will, ohne den Anderen auch einige zukommen zu lassen, oder der, wenn die Anderen solche machen sollten, sie mit seinem Ueberflusse verwirrt. Diejenigen, die in Gesellschaft gut singen oder spielen wollen, müssen einander Zeit lassen, und statt der zu feinen kontrapunktischen Kostbarkeiten sich lieber leichter und fliessender Nachahmungen bedienen. Sie müssen ihre Kunst dadurch beweisen, dass sie das, was Andere vorgespielt haben, gut und geschwind nachahmen können, und hernach dadurch, dass sie den Anderen Veranlassung und gute Gelegenheit geben, das was sie vorgespielt haben, ebenfalls wieder nachzuahmen; und auf diese verschiedene und nicht minder künstliche Art, ob sie gleich nicht so schwer und tiefgelehrt ist, müssen sie ihre Vorzüge vor einander zu beweisen suchen. Dieses thun heutiges Tages nicht nur die vortrefflichen, sondern sogar die gewöhnlichen Spieler; und sie wissen es so gut einzurichten, dass ich nicht begreife, wie es die Musiker der vergangenen Zeit, die ich nicht gehört habe, hätten besser machen können. Wenn man in Gesellschaft der Singstimmen spielt, so findet das Nämliche statt, was ich von den Instrumenten gesagt habe, und noch in einem viel grösseren Maasse; denn die Instrumente müssen den Singstimmen dienen, als dem Vorzüglichsten in der Musik, und haben weiter keinen Endzweck, als sie gut zu begleiten. Dieses thun unsere heutigen Spieler mit so vielem Geschicke, dass ich nicht weiss, ob man es in diesem Punkte je habe besser machen können.

Das Spielen, um einen Chor anzuführen, muss von allem das Einfachste sein, ohne allen Schmuck des Kontrapunktes: blos ein konsonirendes und angenehmes Akkompagnement muss die Singstimmen unterstützen. Ich glaube, dass geschickte Tonkünstler dieses zu allen Zeiten gewusst haben; aber zu unserer Zeit, um Andere zu übergehen, ist besonders Herr Pietro Eredia merkwürdig, der, obgleich die Musik nicht sein Hauptgeschäft ist, es doch so ganz vortrefflich macht, wie wir sehr oft in der Jesuiterkirche gehört haben, wohin er häufig ging, aus Andacht und um zu spielen, — dass ich wieder nicht glauben kann, irgend Jemand in der früheren Zeit sollte es besser gemacht haben, als er.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Klavierschule und Melodienschatz für die Jugend. Praktisch bewährte Anleitung zur gründlichen Erlernung des Klavierspiels mit mehr als 140 melodischen, Lust und Fleiss anregenden Musikstücken zu zwei und vier Händen und vielen schnellfördernden Uebungen von **Gustav Damm**. Kommissions-Verlag: J. G. Mittler in Leipzig. 132 Seiten in Lex.-8. Pr. 1⅓ Thlr.

Dass diese Schule eine praktisch bewährte sei, versichert uns der Titel, der in seiner Länge zugleich das fehlende Inhaltsverzeichniss zu ersetzen bestimmt scheint; aber man sieht es zum Glück auch deutlich genug aus dem Buche selbst. Ueberall bemerkt man die Ordnung einer erfahrenen Hand. Die ganze Eintheilung und Folge der Stücke ist höchst übersichtlich gegeben. Wir glauben, dass dieses Buch dem Schüler bald lieb und vertraut werden muss. Viel trägt hierzu bei der zweckmässige Druck, das handliche Schulformat, überhaupt die ganze buchliche Ausstattung. Das ganze Werk, Text und Musik, ist Ueberdruck von gestochenen Platten, und wenn auch der Text hierbei sich nicht so leicht und angenehm liest wie Buchdruck, so ist doch die gesammte Musik um so viel besser, als es jemals beim Typendruck würde herzustellen möglich sein, dass wir glauben, Herr Damm hat mit seiner Schule die möglichst beste Ausstattung für ein derartiges Buch getroffen. Der Notenstich zwingt überdies den Autor, mit erklärenden und raisonnirenden Worten sparsam umzugehen, was ebenfalls ein Vortheil ist. Was uns weniger gefällt, ist der eigentlich musikalische Inhalt. Bekannte Gesellschaftslieder und andere Weisen nehmen einen grossen Platz ein. Sie stehen nicht am unrechten Orte. Man begreift aber nicht, warum bei einigen der Text gegeben, bei anderen weggelassen ist; man begreift noch weniger, was der Text überhaupt soll, da es sich hier nur um Finger-, nicht um Kehlübungen handelt, und die meisten Stücke in der hier gegebenen hohen Aufzeichnung auch gar nicht gesungen werden können; am allerwenigsten aber begreift man, was solche Texte hier sollen wie »Mir träumt', ich sah ein' Nonne«, oder gar das »Volkslied« (!) »Ihr Brüder ...... ein gut Glas Bier bei einer Pfeif' Toback, Toback back back, Toback back back!« Das Rhythmische finden wir zu sehr vernachlässigt; hier muss ein tüchtiger Lehrer eifrig nachhelfen, wenn diese Schule genügen soll. Das »Volkslied« (warum nicht einfach »Soldatenlied«?) vom Prinzen Eugen, Seite 48 so mitten in die anderen Stücke hinein gestellt, will es nicht thun und wirkt mit seinen wechselnd zwei- und dreitheiligen Takten entschieden verwirrend. Dergleichen gehört auf eine reifere Stufe und müsste dann ganz anders angefasst werden. Das Kontingent für die weiteren Sätze stellen Donizetti, Auber, Schubert, Mozart, Rossini, Mendelssohn, Flotow, Meyerbeer, und die letzten Leckerbissen, welche Herr Damm uns bietet, sind der Tanhäusermarsch und das Gebet aus Freischütz: fast lauter Arrangements von Orchestersätzen oder Singstücken. Wir halten dies in jeder Hinsicht für nachtheilig und geschmackverderbend. Der Schüler bekommt hier von der ganzen Kunst nur ein winziges Theilchen, nur das modernste Ende zu sehen, welches ohnehin von allen Seiten auf ihn eindringt, und reif wird er durch solche Näscherei nur für die »Gegenwart«, für Offenbach und was weiter folgt. Kein Schulbuch in irgend einer anderen Kunst würde es wagen in so dürftiger und nackter Modernität aufzutreten.

Der Klavierfingersatz in einer Anleitung zum Selbstfinden systematisch dargelegt. Nothwendiges Supplement zu jeder Klavierschule. Von **Louis Köhler**. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 162 S. gr. 8.

Eine solche Anweisung aus der Feder des unermüdlichen L. Köhler bedarf keiner Beurtheilung, sondern nur der einfachen Anzeige ihres Daseins und der Versicherung, dass ein derartiges Werk bisher fehlte, um in weiten Kreisen Eingang zu finden. Den »Anhang« S. 153—162, der »Geschichtliches über den Klaviersatz« bietet, sehen wir als überflüssigen Luxus an und als einen kleinen Beitrag zur Industrie des Buchmachens, in welcher Branche Herr Köhler schon ebenfalls mehrfach debutirt hat. Wie fern ihm das »Geschichtliche« liegt, sieht man u. a. daraus, dass er den nach Leben und Werken hinreichend bekannten L. Mizler zu einem L. Milger macht (kein Druckfehler, da der Name mehrmals so aufgeführt wird) und dabei versichert, derselbe sei »sonst unbekannt«. Ein Lorenz Milger freilich war so völlig unbekannt, dass er sich selbst nicht kannte.

Deux Siècles à l'Opéra p. **Nérée Desarbres.** Paris, E. Dentu. 8.

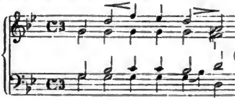
Die Franzosen und Engländer scheinen sich gleichbleiben zu wollen in ihren Büchern zur Geschichte der Oper. Nachdem der Engländer Edwards vor einiger Zeit zwei gänzlich werthlose Bände über diesen Gegenstand zu Markte gebracht hat, die denn auch, wie wir uns freuen hinzusetzen zu können, schon nach einigen Monaten den Weg aller Makulatur gegangen sind, kommt hier ein geschwätziger Pariser mit einer gleichen Nichtigkeit aufgezogen. Er erzählt von der Pariser *Académie de musique et de danse*, und was ihn eigentlich anzieht, ist die reiche *chronique scandaleuse* derselben, auf welchem Gebiete er allerdings bedeutende Fachkenntnisse zu besitzen scheint. Sängerinnen und Tänzerinnen theilen sich in den Raum dieser Blätter, und diejenigen Leser, für welche das Buch allein bestimmt sein kann, die Pariser Opernbonvivants, ziehen daraus die erhebende Moral, dass es immer so gewesen ist, wie es noch jetzt ist. Von den 31 Komponisten, deren Büsten an der Musik-Akademie angebracht sind, erhält man Lebensnachrichten und eine Geschichte der Opernbälle fehlt auch nicht. Das Alles geht nun eigentlich niemand weiter an, als den Pariser Opernbummler. Aber wir können doch nicht unterlassen das Buch hier zu denunciren, damit man nicht, durch den Titel verleitet, etwas Besseres erwartet und es sich kommen lässt.

Die Aufgabe und die Mittel der Musik. Aesthetisch-kritische Studie von Dr. **Hans von Südenhorst.** Graz, 1868.

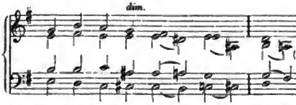
Verehrter Leser, sollte dir zufällig diese 15 Seiten lange »Studie« in die Hände gerathen, so wende dich freundlichst zunächst zu Seite 14, wo denn folgende Stilübung dein Herz erfreuen wird —: »Die Engherzigkeit und Zimperlichkeit, von welcher noch vor wenigen Jahrzehnten die bedeutendsten Tondichter befangen waren und welche sie hinderte, die Ideen, welche sie ihren Werken zur Grundlage gegeben, in irgend einer Weise zu fixiren, hat endlich einer realistischen Auffassung Platz gemacht. Es erfüllt uns mit einem ganz eigenthümlichen, fast traurigen Gefühle, wenn wir die schwachen Versuche gewahren, mit welchen sich selbst Beethoven begnügt hat, den Zusammenhang zwischen seiner Ideenwelt und seinen Tonwerken anzudeuten.... Programm-Musik ist daher die Forderung, welche wir heutzutage an alle schaffende Tonkünstler stellen müssen.« — Aesthetisch-kritische Studie, 15 Seiten in gross Oktav. Der Autor redigirt in Graz ein Kunstblatt.

Dreissig slawische geistliche Melodien aus dem 16. u. 17. Jahrhundert. Mit 4stimmigem Tonsatze versehen und nach den Quellen herausgegeben von **G. Döring.** Deutsche Text-Uebersetzung von H. Nitschmann. Leipzig, Verlag von Alfred Dörffel. 1868. XVI und 48 S. in gr. 8.

Eine Auswahl in 4stimmiger Harmonie, die viele schöne Stücke bietet. Der Titel will uns nicht behagen; es sind doch wesentlich die Gesänge der »böhmischen Brüder« und könnten daher eher böhmisch-deutsche Lieder oder Melodien genannt werden. Die Harmonisirung veranschaulichen wir durch zwei Beispiele:



(S. 2)



(S. 6.)

Es hat uns gewundert, Hrn. Döring in der alten einfacheren und reineren Art des Satzes so wenig heimisch zu finden (so z. B. gebraucht er fast immer den Quartsextakkord statt des einfachen Sextakkordes), da er doch seit langer Zeit mit der älteren Choralkunst sich beschäftigt hat. Hinsichtlich des sogenannten rhythmischen Wechsels enthalten diese Melodien (natürlich die ältesten unter ihnen) viel Lehrreiches, was eine ausführliche und gesonderte Besprechung verdiente.

Diese Proben erregen unser Verlangen aufs Neue nach einer erschöpfenden Bearbeitung und Publikation der alten böhmischen Kirchengesänge. Herr Dörffel, dem Kunstinteressen näher liegen als manchem andern Verleger, würde dazu wohl gern die Hand bieten, und wir glauben, dass ein solches Werk auch genügenden Absatz fände. Aber wer wird die Arbeit liefern? —

Glocken, Glockengeläute und was damit zusammenhängt. Ein englischer Geistlicher, H. T. Ellacombe, bereitet ein Werk vor über die Glocken in den alten Kirchen in Devonshire mit geschichtlichen Nachrichten über den Ursprung der Glocken u. dergl. Dies erinnert uns, dass mit dem Gegenstande allerlei nette Sachen zusammenhängen. Dass im Himmel Musik gemacht wird, ist eine Ansicht, die wohl von einer an Einstimmigkeit grenzenden Majorität angenommen ist. Was für Musik, bleibt dahingestellt. Aber der Bruder Johannes Drabicius wusste dies, denn in seinem Buche *De Coelo et Coelesti Statu*, gedruckt zu Mainz im Jahre 1618, verwendet er 425 Seiten um zu beweisen, dass das hauptsächliche Geschäft der Seligen im Himmel ein immerwährendes Glockenläuten sein werde! Diesem Ideale ziemlich nahekommend ist das, was man noch jetzt in Frankreich beobachten kann. In Dinan z. B. (wo ich mich gegenwärtig aufhalte) geht das Geklapper und Gehämmer der Glocken unaufhörlich und würde schier unerträglich sein, wenn man nicht die verschiedenen Zwecke und Funktionen kennte, welche das Läuten anzeigt. Die Glocken läuten vor jedem dargereichten Sakramente und vor jeder kirchlichen Ceremonie; eine Viertelstunde vor jeder Messe, und oft sind in St. Sauveur Morgens von 6 bis 9, also in vier Stunden, 15 bis 20 Messen; vor dem *Angelus* um 6, Mittags und Abends um 6; zu allen Leichenfeiern, zwei bis vier jeden Tag; jedesmal wenn das Sakrament aus der Kirche zu einem Kranken getragen wird; bei allen Gebeten für einen Sterbenden; zu Hochzeiten natürlich; und überaus laut und aufregend mit allen Glocken die da sind zu einer Taufe, ganz gleich wess Standes die Eltern sind, denn diesen Zug ihrer ursprünglich demokratischen Institution hat die Kirche sich hier bewahrt. Und schliesslich läuten die Glocken von $^3/_4$ vor 10 bis 10 Uhr Abends zum Ausklären der Wirthshäuser und zum Zubettegehen — dies ist das, was man in England »*the curfew bell*« nennt, aber dort fast überall abgeschafft hat. Ein Gebimmel von ähnlicher Vehemenz und Beharrlichkeit war bisher auch auf der Insel Malta zu hören und belästigte namentlich die Fremden, welche ihrer Gesundheit halber den Winter dort zubringen. Doch der dortige Bischof scheint kein Anhänger der Theorie des Frater Johannes Drabicius zu sein, denn im Jahre 1865 verbot er alles »überflüssige« Glockenläuten. Aber was geschah? Die Ignoranten und Bigotten, die auch dort in der Majorität sind, brachten eine allgemeine Aufregung hervor, drangen in die Kirchen oder Glockenthürme und verschafften sich auf diese Weise die herkömmliche Anzahl von Stössen, natürlich mit einer recht artigen Zugabe, denn die alten Glocken waren einmal im Schwunge, sausten munter in der Luft, und es ging sehr freudig her. Der gute Bischof liess endlich die Hauptstrangzieher aufgreifen und in ein stilles Gefängniss setzen. Dies dämpfte die Aufregung denn etwas und verschaffte der neuen Verordnung Gehorsam. Ein französischer Doctor der Theologie, John Baptist Thiers, muss ein noch entschiedenerer Gegner der Glockenmusik gewesen sein, als der Bischof von Malta; er schreibt im schärfsten Gegensatze zum Bruder Johannes: »Es verdient bemerkt zu werden, dass gerade die einfältigsten und rohesten Personen diejenigen sind, welche das meiste Vergnügen am Geläute der Glocken empfinden. Die Griechen, das geistreichste Volk, hatten wenige Glocken, be-

Digitized by Google

vor sie von den Türken unterworfen wurden; und selbst jetzt haben sie nur wenige, da sie die Gläubigen mit eisernen oder hölzernen Tafeln zusammenrufen. Die Italiener, die sich auf ihren delikaten Geschmack so viel zu gute thun, haben auch nur wenige Glocken und von geringem Umfange. Die Deutschen und die Flamänder (Niederländer, item Engländer und Russen) dagegen haben sehr grosse Glocken und eine grosse Menge davon. Dies kommt von ihrer geringen Bildung (*peu de politesse*). Bauern, geringe Leute, Kinder, Narren, Taube und Dumme, all diese ergötzen sich an Glocken und ihrem Gebimmel. Intellektuelle Personen aber haben für so etwas keinen Geschmack; Glockenklang belästigt sie, regt sie auf, verursacht ihnen Kopfschmerz und macht sie konfus.« Vielleicht verwechselt er in etwas den Intellektuellen mit dem Nervösen, obwohl sich nicht leugnen lässt, dass nichts mehr geeignet ist einen intellektuellen Menschen nervös zu machen, als derartige vehemente Luft-Tonstösse, und der grosse Kant ging noch weiter und beklagte sich schon bitter über den lauten Gesang der »Heuchler im Gefängnisse« seiner Wohnung gerade gegenüber, wie der Mathematiker Dr. Babbage in London in seinem Aerger eine Liste darüber führt und bei Parlamentsmitgliedern bekannt macht, wie oft er an einem Tage in wichtigen Untersuchungen durch die italienischen Orgeldreher gestört wird. Dr. Thiers setzt noch hinzu: »Eine Unmasse einfältiger und beschränkter Menschen glaubt, Kinder werden taub, wenn die Glocken bei ihrer Taufe nicht gezogen sind und werden keine Stimme zum Singen bekommen, wohingegen, wenn die Glocken bei dieser Gelegenheit erklingen, die Kinder ein feines Gehör und eine gute Stimme erhalten werden.« Daher das vorhin erwähnte allerheftigste Gebimmel bei Kindtaufen in Dinan.

(Nach einer englischen Mittheilung in »*Notes and Queries*«.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Aus Amerika.**

1. **Boston.** Die *Harvard Musical Association*, welche hier das bedeutet, was in Deutschland die philharmonischen Gesellschaften vorstellen, hat die Zahl ihrer Konzerte von 5 auf 10 erhöht, um der wachsenden Theilnahme zu genügen. Ihr Saal in der *Boston Music Hall* hat 2500 numerirte Sitze, von denen 2/3 bei Beginn der Konzerte verkauft waren. Dirigent ist Herr Zerrahn, dessen Vertreter Herr Eichberg; Beide Deutsche. Einen neuen Violinisten bekam man in Herrn Listmann, einem Schüler von Joachim. Das Orchester ist 64 Mann stark: 46 Saiten- und 18 Blasinstrumente. Die Konzerte finden am Donnerstage statt. Das Programm für alle 10 Konzerte vom 12. Novbr. bis zum 18. März ist folgendes — I: Beethoven's Ouvertüre zur Weihe des Hauses Op. 124; Sinfonia eroica; Konzert von Chopin (Miss Alide Topp); Ouvertüre zu Oberon von Weber. II: Reformations-Symphonie von Mendelssohn; »*Non temer*«, Arie für Sopran (Miss Anna L. Whitten) von Mozart; Ouvertüre »Die Waldnymphe« von Sterndale Bennett (hier zuerst); Militär-Symphonie von Haydn; Lieder (Miss Whitten); Jubelouvertüre von Weber. III: Ouvertüre zu Medea von Cherubini; Altarie »Erbarme dich« aus der Matthäuspassion von Bach (Mrs. Flora E. Cary); Ungarisches Violinkonzert von Joachim (zuerst); Ouvertüre zu Coriolan von Beethoven; Lieder von R. Franz u. A. (Mrs. Cary); Symphonie in D-dur Nr. 2 von Haydn. IV: Symphonie in B-dur Nr. 8 von Haydn (zuerst); Konzert in Es für 2 Pianos von Mozart (Herren Lang und Parker); Symphonie D-dur Nr. 2 von Beethoven; Ouvertüre zum Sommernachtstraum von Mendelssohn. V: Ouvertüre zum Wasserträger von Cherubini; Symphonie in Es-dur von Mozart; Violinkonzert von Beethoven (Madame Camilla Urso); Ouvertüre zur schönen Melusine von Mendelssohn. VI: Ossianouvertüre von Gade; Konzertstück für Piano von Weber (Miss Alice Dutton); Symphonie in D-dur Nr. 4 von Haydn; Ouvertüre zu Genoveva von Schumann; Symphonie in F-dur Nr. 8 von Beethoven. VII: Ouvertüre zu Jessonda von Spohr; Arie (noch unbestimmt) von Mozart; Symphonie in Es Nr. 3 von Schumann (zuerst); Konzert von Chopin (Mr. Hugo Leonhard); Lieder (noch unbestimmt); Ouvertüre Meeresstille etc. von Mendelssohn. VIII: Symphonie in E Nr. 2 von Gade (zuerst); Altarie aus einer Kantate von Bach (Mrs. Cary); G moll-Konzert für Piano von Mendelssohn (B. J. Lang); Ouvertüre zu den Najaden von Bennett; Lieder (Mrs. Cary); Symphonie in Es Nr. 1 von Haydn. IX: Ouvertüre (noch unbestimmt) von Cherubini; Symphonie in B-dur Nr. 1 von Schumann (zuerst); Ouvertüre (noch unbestimmt); Symphonie in D-dur Nr. 4 von Mozart. X: Symphonie in A-dur Nr. 7 von Beethoven; Aria (noch unbestimmt); Triple-Concert für Piano, Violine und Violoncello von Beethoven; Lieder (noch unbestimmt); Ouvertüre zu Leonore Nr. 3 von Beethoven. Dies das Programm, welches schon am 24. Okt. zum Drucke gelangte. Welche Aenderungen auch durch unvorhergesehene Hindernisse verursacht werden mögen, so zeigt doch schon die einfache Thatsache, dass ein derartiges Programm geraume Zeit vor Beginn der Konzerte entworfen und dem Publikum vorgelegt werden konnte, in welchem gesicherten Zustande sich die Bostoner musikalischen Verhältnisse befinden oder mit anderen Worten, wie sorgfältig und nach guten kunstmässigen Gesichtspunkten die Leiter dieser Konzerte ihren Plan entwerfen. Nicht nur sind die Orchesterwerke überall als die Hauptsache an den ihnen gebührenden Platz gestellt, sondern die Solostücke sind auch demgemäss geordnet und überall auf Abwechslung und Mannigfaltigkeit Bedacht genommen. Dass Boston auch hinsichtlich der Solisten sich fast ganz auf sich selber verlassen kann, trägt allerdings viel bei zur Festigung des Konzertwesens; doch die Hauptsache und der Anfang alles Guten bleibt immer die geordnete planmässige Leitung von Seiten der Unternehmer, und in dieser Hinsicht könnte der Bostoner Konzertverein manchem deutschen zum Muster dienen. Was man aus obiger Liste noch weiter sieht, ist dies, dass in dieser Hinsicht zwischen Amerika (d. h. zunächst Boston) und Mitteleuropa kein Unterschied mehr besteht. — Die »*Handel and Haydn Society*«, der alte Oratorienverein, wird ebenfalls von Zerrahn und in dessen Abwesenheit von Lang geleitet. Derselbe wird zunächst Judas Makkabäus und Elias, sodann zu Weihnacht wie herkömmlich den Messias aufführen, später aber als Neuigkeiten Sterndale Bennett's »Samariterin« und zu Ostern Bach's Matthäuspassion geben. — Eine neue *Choral Union* in Südboston, von J. C. D. Parker geleitet, besitzt frisches Leben und schöne Stimmen, so dass ihre Zukunft gesichert scheint; zunächst versucht sie sich an dem 95. Psalme von Mendelssohn.

2. **Cincinnati.** Die »*Cecilia Society*« giebt diesen Winter 5 Konzerte. Das erste fand am 26. Oktober statt und hatte folgendes Programm: Chor aus Elias von Mendelssohn; Sopranarie aus dem Weihnachtsoratorium von Bach; Nocturne von Chopin; Chor- und Sologesang von Hiller; die erste Scene aus Gade's Kreuzfahrer; Pianofortestück von Leop. de Meyer; 2 Vokalquartette von Oehlenschläger; zum Schluss ein Chor aus Elias. Dirigent ist Georg Schneider. Diese Konzerte, die zwar etwas konfus und gemischt aussehen, scheinen im Uebrigen, was die Aufführung neuer Werke anlangt, mit den deutschen Schritt halten zu wollen und werden als weitere Novitäten noch bringen: Gade's Kreuzfahrer (ganz), Hero und Leander von Vierling und das deutsche Requiem von Brahms.

3. **Philadelphia.** An Kammermusik bringt der Winter 6 Matinéen von Carl Wolfsohn und 6 andere von Charles H. Jarvis. Die Orchester von Hassler und Carl Sentz haben sich zu 35 Konzerten vereinigt, in denen Allerlei, Grosses und Kleines, Klassisches und Unklassisches, zur Aufführung kommen wird. Die »Germania« (*Germania Orchestra*, früher von Schmitz, jetzt von W. G. Dietrich dirigirt) bleibt noch ihrem alten Verfahren getreu und giebt einzelne Sätze von Symphonien zwischen verschiedenen anderen Musikstücken.

4. **New York.** Ende Oktober wurde die mit einem Kostenaufwand von 25050 Dollars neu ausgebaute und geschmückte Musikhalle der bekannten Firma Steinway & Sons, »*Steinway Hall*« genannt, durch ein grosses Konzert dem Publikum geöffnet. Man schreibt, dass diese Halle an Eleganz alles übertreffe, was man in dieser Art in London oder Paris sehen könne.

* **Leipzig.** (Oper.) —*ff*—. Das einzige bemerkenswerthe Ereigniss der letzten Wochen ist die Aufführung von Cherubini's herrlichem »Wasserträger«, für dessen Neueinstudirung alle Freunde guter Musik der Direktion nur dankbar sein können. Die Aufführung war eine durchaus anständige und lieferte den Beweis, dass auch, wenn man nicht über vorzügliche, sondern nur mässig gute Kräfte gebietet, eine gelungene Ensemble-Wirkung zu erzielen ist, wenn alle Mitwirkenden mit Hingebung bei der Sache sind, wie dieses hier in der That der Fall war. Das Publikum bewies seinerseits durch den reichlichen Besuch der bisherigen Wiederholungen, dass der Sinn für gute Musik noch nicht aus den Räumen gewichen ist, die so oft durch leeren Klingklang moderner Nichtigkeiten und den Wust phrasenreicher Spektakel-Opern entweiht werden. — Der Tod Rossini's war die Veranlassung einer Vorführung des »Barbier von Sevilla«, welche weder dem dahingeschiedenen Maestro, noch unserer Oper zur Ehre gereichte. Von diesem Verdammungsurtheil ist selbstverständlich Frau Peschka-Leutner auszunehmen, eine in ihrem Fache für uns schwer zu ersetzende Künstlerin, welche leider im Mai nächsten Jahres nach unserer benachbarten Residenz Dresden übersiedelt. Frl. Schneider vom Hamburger Stadttheater wird

Digitized by Google

indess hier als Gast erwartet, und hofft man in ihr die langvermisste und ersehnte Primadonne gefunden zu haben. — Herr Dr. Laube, der vom Februar nächsten Jahres an die Direktion unserer Bühne übernimmt, hat den jetzigen Direktor des Mainzer Stadttheaters, Herrn Heinrich Behr, als Regisseur der Oper engagirt. Er hat damit eine Wahl getroffen, die allerseits nur gebilligt werden kann. Herr Behr ist ein gebildeter Mann von viel praktischer Erfahrung, der von seiner früheren Wirksamkeit an hiesiger Bühne her, sowie auch als Oratoriensänger hier im besten Andenken steht. Man sagt, die erste That der neuen Direktion solle das Einstudiren von Mozart's Idomeneo sein. Così fan tutti soll ebenfalls in Aussicht genommen werden, ja man spricht sogar von Cherubini's Medea, welches grossartige Werk von den meisten Bühnen bisher vollständig ignorirt worden ist.

✻ **Berlin.** (Konzert des Bachvereins am 30. Novbr.) *F. H.* Der unter Leitung des Herrn Musikdirektors Rust stehende Bachverein betrachtete es von je als seine Aufgabe, ausser der Pflege ernster Musik im eigenen Kreise, in öffentlichen Konzerten besonders weniger gekannte Werke bewährter Meister vorzuführen, ein Bestreben, das für um so verdienstvoller gelten muss, als unsere grossen Konzertinstitute sich gerade Bach gegenüber mit alljährlicher Wiederholung oft gehörter Kompositionen abzufinden pflegen. Das Konzert begann mit Bach's Konzert im italienischen Stil, von Herrn Rust mit jenem getreuen Eingehen in die Intentionen der Meister vorgetragen, wie es sich von dem hervorragenden Bachgelehrten erwarten liess. Es folgte Haydn's anmuthig fromme Motette »Du bist's, dem Ruhm und Ehre gebührt«. Hierauf trug Fräul. Richter eine von F. W. Rust im Jahre 1792 komponirte Arie vor, ein ansprechendes Musikstück, welches ohne hervorstechende originelle Eigenschaften den gleichzeitigen Mustern sich anschliesst. Die nun folgende A dur-Messe von Bach ist eine der vier kleinen oder protestantischen Messen (*missa brevis*), welche im 8. Bande der Bachausgabe veröffentlicht sind. Der Bachverein verdient durch die gelungene Vorführung des Werkes unsere volle Anerkennung. Gluck's *De profundis* bildete den Uebergang von Bach's Messe zu der Kantate am Feste Johannes des Täufers von demselben Meister, welche das Konzert in wohlthuendster Weise abschloss. Die Leistungen des Chores waren den ganzen Abend hindurch nur zu loben. Wenn auch, in Folge nicht sehr zahlreicher Betheiligung, an Klangfülle Manches zu wünschen übrig blieb, so gab doch die Sicherheit in den oft sehr schwierigen Einsätzen von dem fleissigen Studium der polyphonen Meisterwerke Bach's die erfreulichste Kunde. Die Soli waren in den Händen der Damen Fräul. Richter, Baumann und Schelle, sowie des Hrn. Richter, sämmtlich Mitglieder des Vereins; sie lösten ihre Aufgabe im Allgemeinen zu voller Befriedigung. Wir wünschen dem kunstsinnigen Streben des Bachvereins fröhliches Gedeihen und verdiente Anerkennung in immer weiteren Kreisen.

✻ **Wien,** 24. Nov. (Konzerte.) *v. K.* In dem zweiten philharmonischen Konzert trug Frau Schumann an Stelle des erkrankten Laub, der das Violinkonzert von Mendelssohn spielen sollte, desselben Meisters Klavierkonzert in G-moll vor und gab auf den enthusiastischen Zuruf hin, der am Schlusse des Konzertes losbrach, noch ein Impromptu zum Besten. Die Ouvertüre »Sacontala« von Goldmark, sehr beifällig aufgenommen, und Fr. Schubert's C-Symphonie bildeten den übrigen Theil des Programmes. — Neben den grösseren Produktionen laufen hie und da weniger beachtete einher. So produzirte sich im Musikvereinssaale ein gewisser Emil Sauret, auf dem Anschlagezettel als Violinist des Kaisers der Franzosen bezeichnet, mehr Knabe noch denn Jüngling, mit einigen halsbrecherischen Kompositionen von Paganini, Beriot und Vieuxtemps, und erregte durch die Fertigkeit und Sicherheit seines Spieles allgemeines Erstaunen. Ob seine Kunst noch über diese schwer geniessbaren Bravourstücke hinausreicht, wäre eben erst zu erforschen.

✻ **Wien,** 2. Dezbr. (Konzerte.) *v. K.* Das erste Musikvereins-Konzert gewann dadurch ein erhöhtes Interesse, dass C. Reinecke die Ouvertüre zu »König Manfred« und ein »Vorspiel« zum ersten Mal und unter persönlicher Leitung dem Publikum vorführte. Beide Instrumentalstücke, von einem starkbesetzten Orchester vortrefflich ausgeführt, fanden warme Aufnahme; das Vorspiel wurde zur Wiederholung verlangt. Die Einleitung zu dem Konzerte bildete der 42. Psalm von Mendelssohn, in welchem dem »Singvereine« Gelegenheit geboten war, die Fülle und Kraft seiner Stimmen aufs beste zu entfalten. Der Schlusschor namentlich machte grosse Wirkung. Das Sopran-Solo sang Frau Wilt. Als Schlussnummer wurde »Faust's Verklärung« von Schumann — diesmal zum dritten Male — gegeben, ein herrliches Werk, dessen reicher Inhalt von der mit athemloser Spannung lauschenden Zuhörerschaft des grossen Redoutensaales in begeisterter Stimmung entgegen genommen wurde. Die Haupt-Solopartien sangen Frau Wilt und der Hofopernsänger Bignio, die mit grosser Sorgfalt studirten Chöre brachte der Singverein zu schönem Ausdrucke; als Leiter des Ganzen erhielt Hofkapellmeister Herbeck am Schlusse des Konzertes reichliche und wohlverdiente Anerkennung. (Schluss folgt.)

✻ In **Mailand** wurde die Tagesstimmung geschickt benutzt von zwei elegant gekleideten jungen Damen, welche sich für Musiklehrerinnen ausgaben und Beiträge für das projektirte grosse, von ganz Italien zu errichtende Rossini-Denkmal sammelten. Sie erhielten ansehnliche Summen; das Ganze war aber Schwindel.

✻ **Kopenhagen.** Am 25. Nov. fand im grossen Saale des Casino ein geistliches Konzert, dessen Inhalt wesentlich in einem in italienischem Opernstile komponirten *Stabat mater* bestand, statt. Der Konzertgeber ist ein Herr Busch, der, hier geboren, nach Amerika ausgewandert war und dort mit seiner Komposition grosses Glück gemacht zu haben scheint. Die hier auffällige und nicht wohlberechnete marktschreierische Ankündigung hatte nicht vermocht ein zahlreiches Publikum herbeizuziehen, das vorhandene zeigte sich indess sehr zufrieden. Angeblich wurde das Konzert zu einem wohlthätigen Zwecke gegeben, es schwebte jedoch ein mystisches Dunkel darüber, und wie man jetzt wissen will, hat es mit der katholischen Propaganda Beziehungen, welche eine organisirte Entwicklung des katholischen Kirchengesanges ins Auge gefasst haben soll. Wenn es nun einmal »wohlthätig« sein muss, denn noch lieber für Kleinkinderbewahranstalten, als für eine derartige Kirchengesangspflege.

✻ **Christiania.** Nach eingegangenen Privatbriefen aus Amerika, unter anderen vom dortigen Musiker Professor Watson, hat Ole Bull, wie »Aftonbladet« berichtet, ein neues Piano konstruirt, welches nach Aussage kompetenter Männer mehrere ausgezeichnete Eigenschaften, als seltene Klarheit und Ausdauer der Töne etc. besitzen soll.

✻ **Bremen.** (Konzerte.) ∾ Kurz vor dem Anfange der Saison hatte es den Anschein, als ob wir in diesem Jahre auf Privat-, Singakademie- und Domchorkonzerte beschränkt werden sollten, denn alles Uebrige war aus Rand und Band gegangen. Herr Engel hatte den Taktstock plötzlich niedergelegt und dadurch den Gesangverein, sowie die neue Liedertafel vaterlos gemacht. Das Quartett Jakobsohn hatte sich abgekündigt wegen Mangel an Zeit und das Quartett Böttjer sich für inkomplet erklärt, weil Herr Schiever von dem Müller'schen Quartett als erster Geiger und Nachfolger des Hrn. Auer berufen war und nichts dagegen einzuwenden hatte. Herr Engel war Rabenvater genug, das eine seiner Kinder, den Gesangverein, verschmachten zu lassen. Das andere, die neue Liedertafel, hat sich unter den Schutz des Herrn Arnold begeben, welcher als tüchtiger Klavierspieler in diesen Blättern schon genannt ist. Das Quartett Jakobsohn hat, nachdem es den zweiten Geiger und den Bratschisten geändert hat, Zeit genug für Proben etc. bekommen und die Soiréen wieder angekündigt. Herr Engel endlich hat sich mit den Herren Böttjer und Cabisius vereinigt, um ebenfalls Soiréen für Kammermusik zu geben. Die Musikebbe ist also doch nicht so schlimm geworden, als man hätte glauben sollen. Wir bedauern jedoch sehr, dass Herr Engel seine Thätigkeit als Dirigent aufgegeben hat, denn er war als solcher unermüdlich thätig und brachte mit den ihm zu Gebote stehenden Kräften fast nur gute, in vielen Fällen sogar ausgezeichnete Leistungen hervor.

Die Privatkonzerte haben, wie immer, in den ersten Tagen des November begonnen und im ersten Konzerte (den 3. Novbr.) Frau Clara Schumann und Herrn Carl Wallenreiter aus Stuttgart als Gäste gehabt. Das Konzert von Beethoven in C-moll und zwei Impromptus von Franz Schubert: Nr. 1 aus Op. 90 und Nr. 4 aus Op. 142 waren als Vorträge der Frau Schumann angekündigt. Der Zustand grosser Erregung, in welchen unser Publikum durch das Spiel der gefeierten Frau immer versetzt wird, war auch diesmal zu bemerken. Massenhafte Beifallsbezeugungen und mehrmaliger Hervorruf pflegen in solchen Fällen als untrügliche Symptome zu gelten. Herr Carl Wallenreiter sang: Recitativ und Arie aus der »Auferstehung des Lazarus«, Osterkantate von Fr. Schubert und sechs Lieder aus dem Eichendorff'schen Cyklus von Robert Schumann. Die Schubert'sche Komposition ist bei Gelegenheit der Vorführung in Hamburg durch denselben Sänger in diesen Blättern schon besprochen und wir haben nur zu bemerken, dass Hr. Wallenreiter auch hier keinen Eindruck damit hervorbrachte. Auch die schönen Lieder von Schumann gingen fast spurlos vorüber. Der Applaus nach dem letzten Liede »Frühlingsnacht« galt sichtlich der Begleitung (Frau Schumann). Eine Symphonie von Mozart (Es-dur) und die Ouvertüren: zu Genoveva von Schumann und zu Egmont von Beethoven, bildeten den orchestralen Theil des Konzertes und wurden gut ausgeführt. Das Programm des zweiten Privatkonzertes brachte von Orchesterwerken: Symphonie von Beethoven (Nr. 8), Ouvertüre zum Wasserträger von Cherubini und Ouvertüre zu Oberon von Weber. Das Orchester leistete an diesem Abende besonders Gutes und zwar nicht nur im *Forte*, wo dasselbe immer seinen Mann stellt, sondern auch im *Piano* und *Pianissimo*. Der Anfang der Weber'schen Ouvertüre u. a. kam in Folge dessen vorzüglich wie nie zu Gehör. Frau Vilma von Balás-

Digitized by Google

Bognár, Hofopernsängerin aus Hannover, zeigte sich als eine Sängerin mit bedeutender Koloraturbegabung. In Gesangsstücken leichten — sehr leichten Genres (wir meinen damit eine Arie aus »*La Traviata*« von Verdi und einige ungarische Nationallieder) verstand Frau Beläs-Bognár durch graziöse, im guten Sinne des Wortes, coquette Vortragsweise zu wirken, was, in Verbindung mit der wirklich ungewöhnlichen Kehlfertigkeit, welche zwar nicht immer ganz vollendet, doch mit Rapidität und Sicherheit hervortrat, viel Beifall hervorrief. Eine Arie von Mozart (O zittre nicht, aus der Zauberflöte) war mehr etudenmässig behandelt und kam nicht recht zur Geltung. Herr Besekirsky aus Moskau trug ein Violinkonzert eigener Komposition und zwei russische Lieder für die Violine, transcribirt von Wieniawski, vor. Das Konzert von Besekirsky hat einige hübsche Kantilenen und viele sehr schwierige Passagen aufzuweisen, welche dem Spieler Gelegenheit geben, eine glänzende Bravour zu entfalten. Letzteres verstand Herr Besekirsky auch vollkommen und hatte in Folge dessen bedeutenden Erfolg mit dieser Leistung. Die Transcription von Wieniawski ist ein Virtuosenstück schlimmster Sorte. — Am 24. Nov. führte die Singakademie, unter Leitung des Herrn Musikdirektor Reinthaler, Händel's Oratorium Josua in der St. Petri-Domkirche auf. Die Soli waren vertreten durch: Frau Otto-Alvsleben, königl. Hofopernsängerin aus Dresden, Frl. Schreck aus Bonn, Herrn Rudolph Otto, königl. Domsänger aus Berlin, und Hrn. Krolop vom hiesigen Theater. Wir freuen uns, über diese Aufführung das Günstigste berichten zu können. Orchester und Chor leisteten Vorzügliches, und die Solosänger brachten die verschiedenen Charaktere in schönster Weise zur Geltung. Frau Otto-Alvsleben war hier eine neue Erscheinung. Die schöne, wohlgebildete Stimme, sowie die einfache, edle Vortragsweise derselben brachten einen sehr wohlthuenden Eindruck hervor. Frl. Schreck ist als Oratoriensängerin bekannt, die Stimme derselben klang sympathisch wie immer. Herr Otto, ebenfalls ein bereits Bekannter, hatte in dieser Partie Gelegenheit, seine bedeutende Gesangskunst in glänzendem Lichte erscheinen zu lassen. Hr. Krolop, durch seine Leistungen auf dem Theater hier allgemein beliebt, verstand es, auch in der Kirche den richtigen Ton zu treffen. — Eine Soirée des Quartetts Jakobsohn war von besonderem Interesse durch die Mitwirkung des Herrn Joh. Brahms, welcher sein Pianoforte-Quartett in A-dur vortrug. Es ist dieses Werk so reich an Schönem, Eigenthümlichem und in der Arbeit Interessantem, dass es trotz der grossen Länge von den Zuhörern mit steigender Aufmerksamkeit verfolgt und der Komponist mit vielem Beifalle belohnt wurde. Als eine besonders gute Leistung der Quartettisten ist der Vortrag des Quartette von Mozart in D-dur Nr. 12 hervorzuheben.

* **Altona.** Am 28. Nov. führte die Singakademie die Jahreszeiten von Haydn auf. Sopran: Frau Otto-Alvensleben aus Dresden. Die musikalische Leitung dieses Vereins ist seit Anfang dieses Winters in den Händen des Hrn. J. von Bernuth.

* **Hamburg.** (Soirée von Rubinstein am 25. Novbr.) Herr Rubinstein bleibt sich immer gleich. Wie wir ihn vor zehn und mehr Jahren hörten, ganz so fanden wir ihn noch heute, nur mit gesteigerter Routine. Dieselbe Gewalt über das Instrument, dasselbe Geschick seine Hörer zu einem »rasenden« Beifalle hinauf zu wirbeln, dieselbe Ungleichmässigkeit im Vortrage, dieselbe Mischung von Geschmack und Ungeschmack. Auch über die Ursache dieser Erscheinung waren wir uns längst klar. Es besteht ein Missverhältniss in ihm zwischen der Energie und den rein geistigen Fähigkeiten. Bei seiner kompositorischen Thätigkeit ist dies am deutlichsten zu sehen, denn er bringt es hier (in seinen grösseren Werken) nur zu einzelnen vorzüglich schönen »Stellen«, die sein grosses Talent bezeugen, gewährt im Ganzen aber nur das Schauspiel eines fliegenden Fisches, der nach einem etwas unbedachten Aufschwunge bald wieder in die wässerige Trivialität zurückfällt. Wie als Komponist, offenbart er auch als Pianist Mangel an innerer Harmonie und durchgeistigtem Vortrage. Man muss ihn aber öfter und unter verschiedenen Umständen gehört haben, um dies wahrzunehmen, denn sein Spiel ist so blendend, dass es Anfangs das Urtheilen erschwert. Dennoch konnte dies Jeder auch in dem letzten Konzerte bemerken, der nur daran dachte, seinen Vortrag der Beethoven'schen Sonate Op. 111 mit dem von Brahms zu vergleichen. Solche Sachen (auch Mozart's Rondo und Händel's D moll-Satz mit Variationen gehören dahin) behandelt Rubinstein nicht als reproducirender Künstler, sondern als reisender Pianist, der hie und da Effektstellen heraushebt und das Uebrige in Grau anträgt. Stimmungsbilder (wie Field's Nocturne und Schumann's Vogel in den Waldscenen) zeichnet er im Vortrage sehr hübsch, wirklich reizend; aber was tiefer greift, erreicht er nicht. Will man ihn in seinem Glanze sehen, so muss man eine Etude von ihm hören (wie eine solche den Schluss dieses Konzertes bildete), oder eines seiner Arrangements von Orchesterwerken, deren er drei vortrug (Ouvertüre zu Egmont, türkischer Marsch aus den Ruinen von Athen und Liszt's Erlkönig-Transcription). Beethoven's türkischen Marsch so in einem Zuge vom Fortissimo bis zum echoartigen Pianissimo auf dem Flügel wiederzugeben, dazu gehört eine Herrschaft über das Instrument, wie nur Rubinstein sie besitzt. (Der Erlkönig, der schon mehr erfordert, gelang deshalb nicht so tadellos, wenn er auch grossen Effekt machte.) Denken wir an den Komponisten Rubinstein, der gern als grosser Tonsetzer glänzen möchte, so wird uns bei dieser zwecklosen (in geistiger Hinsicht zwecklosen) Kraftvergeudung an Orchesterwerken freilich sonderbar zu Muthe; aber die Leistung an sich muss als so vollendet bezeichnet werden, dass wir nicht erwarten dürfen, sie von einem Andern erreicht, viel weniger übertroffen zu sehen. — Zwei andere Konzerte, welche Rubinstein zwar nicht mit seinem Spiele allein ausfüllte, wie das oben genannte, aber deren Mittelpunkt er bildete, wurden darauf am 28. Nov. und 2. Dez. im Stadttheater veranstaltet.

* **Hamburg.** Am 8. Dezbr. gelangte hier im Privatkreise das Oratorium »Ruth« von O. Goldschmidt zur Aufführung, wobei Frau Jenny Lind-Goldschmidt und Herr Ad. Schulze die Soli sangen.

* Aus **Hamburg** erhalten wir folgende Zuschrift. »Als mehrjähriger Abonnent der Philharm. Konzerte habe ich in der letzten Nummer Ihres Blattes mit besonderer Freude die Bemerkung gelesen, welche Sie bei Besprechung der im letzten Konzerte aufgeführten Musik zu Rosamunde von Schubert in Betreff der Programme gemacht haben. Weit entfernt ein Freund sehr ausgedehnter und weitschweifiger Programme zu sein, kann ich dennoch auch nicht die lakonische Kürze billigen, mit welcher man das hiesige Publikum in der Regel abzuspeisen pflegt, und käme bei solchem Falle, wie der von Ihnen besprochene, eine kurze Erläuterung gewiss höchst erwünscht. Sollte die Direktion der Philharm. Konzerte sich zu einer Vervollständigung der Programme in diesem Sinne veranlasst fühlen, so würde ein grosser Theil des Publikums derselben dafür gewiss sehr dankbar sein. Ich erlaube mir das gedruckte Programm einer kleinen Privataufführung beizulegen, woraus Sie ersehen werden, wie ich mir die Sache denke. Ihr etc. *W. H.*«

Neuigkeiten des Buch- und Musikhandels.

— October — November. —

André, Offenbach. A. André, Gr. Symphonie f. Orchester. Op. 25. 6 fl.
J. H. Franz Op. 10: Quartetto a canone „Du bist wie eine Blume" für S. A. T. B. 36 kr. — Op. 14 No. 1: Ave Maria. Quintetto a canone p. S. A. A. T. B. con Pianof. e Org. 2 fl. — Op. 14 No. 2: Agnus Dei. Quintetto a canone p. S. S. A. T. B. con Pf. e Org. 2 fl. 18 kr. — Op. 15: Duettino p. S. A. con Pf. 1 fl. — Op. 18: Barcarole a 2 voci con Pf. 1 fl.

Arnoldische Buchh., Leipzig. H. Zopff, Grundzüge einer Theorie der Oper. Thl. 1: Die Produktion. 8. 1⅓ Thlr.

Breitkopf & Härtel. † O. Tiersch, System u. Methode der Harmonielehre. gr. 8. 2 Thlr.
J. W. v. Wasielewski, die Violine u. ihre Meister. gr. 8. 2⅓ Thlr.

Coppenrath, Münster. E. Krenzhage, über Programm-Musik. gr. 8. ⅓ Thlr.

A. Franck, Paris. G. Maspero, Hymne au Nil, publié et traduit. 4. 2 Thlr.

Fritzsch, Leipzig. J. Rheinberger, Op. 15: Duo f. 2 Klaviere. 2⅓ Thlr. — Op. 16: Stabat Mater f. Chor, Soli u. kl. Orchester. Kl.-Ausz. 1⅓ Thlr.
J. S. Svendsen, Op. 1: Quartett A moll. 2 Thlr. — Op. 4: Symphonie D dur f. Pf. zu 4 Hdn. 2⅓ Thlr. — Op. 5: Quintett C dur. 2⅔ Thlr.

Heinrichshofen, Magdeburg. C. Loewe, Op. 132: Auferweckung des Lazarus. Kl.-Ausz. m. deutsch. u. engl. Text. 2⅓ Thlr. — Op. 140: Die Gottesmauer. Ballade. ⅓ Thlr.
G. Rebling, Op. 27: Zweite Sonate f. Pf. u. Vcll. 2 Thlr.

Hoffarth, Dresden. C. H. Döring, Op. 16. Suite f. Streichinstr. Part. 1 Thlr.
W. Westmeyer, Vision Napoleon's I. auf St. Helena. Symphonische Dichtung f. gr. Orchester, arr. f. Pf. zu 4 Hdn. von C. Burchardt. 2 Thlr.

Hofmeister, Leipzig. J. Lachner, 2 Trio f. Pf., Violine u. Viola. Op. 58. 2⅓ Thlr.

Kistner, Leipzig. E. Hartmann, Trio. Op. 10. 2⅓ Thlr.
Mendelssohn, Sextett. Part. Op. 110. 2⅓ Thlr.

Kuntze, Dresden. Wasielewsky, R. Schumann. Eine Biographie. 2. Aufl. gr. 8. 2 Thlr.

Merhoff, München. L. Nohl, Neues Skizzenbuch. 8. 1⅓ Thlr.

W. Müller, Berlin. C. H. Bitter, Carl Philipp Emanuel u. Wilh. Friedemann Bach u. deren Brüder. 2 Bde. 8. 3⅓ Thlr.

Schott's Söhne, Mainz. W. Taubert, 25 Variationen über ein Orgelthema für gr. Orchester. Op. 161a. Part. 5 fl. 24 kr.

Schuberth u. Co., Leipzig. R. Schumann, Them. Verzeichniss s. sämmtl. gedr. Werke, Arrangements etc. 4. Aufl. m. Bild. 3 Thlr.

Rob. Seitz, Leipzig. E. Danrer, Op. 4: Trio p. Pf. V. e Vcllo. 2⅓ Thlr.

Spina, Wien. G. Sitas, Op. 62: Solenne Messe E dur f. 4 St. m. Org. 4⅔ Thlr.

Tennstedt, Löwen. A. Tennstedt, Système de la succession des tons (harmonie).

Vandenhoeck u. Rup., Göttingen. L. Schöberlein, Schatz des liturg. Chor- u. Gemeindegesangs. 3. Bd. 1. Lfg. Lex.-8. 1⅓ Thlr.

Vieweg, Braunschweig. G. Weiss, Allgem. Stimmbildungslehre für Gesang u. Rede. gr. 8. 1⅓ Thlr.

J. J. Weber, Leipzig. E. Devrient, Erinnerungen an F. Mendelssohn-B. u. seine Briefe an mich. 8. 2 Thlr.

Weidmann, Berlin. P. Marquard, Aristoxenus harmonische Fragmente, griechisch u. deutsch m. Commentar. gr. 8. 2 Thlr.

Digitized by Google

ANZEIGER.

[284] Neuer Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Musikalische Festgeschenke.

Elegante rothe Sarsenet-Bände mit Golddruck.

Beethoven, L. v., Klavier-Sonaten. 2 Bände	4 Thlr.	3 Ngr.	
Weber, C. M. v., Klavier-Sonaten	1	10	
Schubert, Fr., Die schöne Müllerin, Liedercyklus	1	—	
—— Dasselbe für eine tiefere Stimme	1	—	
—— Winterreise	1	5	
—— Schwanengesang	1	—	

[285] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Ferd. Hiller,
Operette ohne Text
für Pianoforte zu vier Händen.

Op. 106. Preis 1 Thlr.

Inhalt: Nr. 1. Ouverture. Nr. 2. Romanze des Mädchens. Nr. 3. Polterarie. Nr. 4. Jägerchor und Ensemble. Nr. 5. Romanze des Jünglings. Nr. 6. Duettino. Nr. 7. Trinklied mit Chor. Nr. 8. Marsch. Nr. 9. Terzett. Nr. 10. Frauenchor. Nr. 11. Tanz. Nr. 12. Schlussgesang.

Obiges Werkchen, das seit seinem Erscheinen sich so reichen Beifall des musikalischen Publikums erworben, wird hierdurch den Liebhabern vierhändiger Klaviermusik auf's neue warm empfohlen.

Verlag von **Friedrich Vieweg u. Sohn in Braunschweig.**
[286] (Zu beziehen durch jede Buchhandlung.)

Allgemeine Stimmbildungslehre für Gesang und Rede

mit anatomisch physiologischer Begründung dargestellt
von
G. Gottfried Weiss.

Mit in den Text eingedruckten Holzstichen. gr. 8. Fein Velinpapier. geh. Preis 1 Thlr. 10 Sgr.

[287] Im Verlage von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur ist mit Eigenthumsrecht für Deutschland und die Schweiz erschienen:

HENRI PANOFKA.
Gesangs-A-B-C.

Vorbereitende Methode zur Erlernung des Ansatzes und der Feststellung der Stimme zum Gebrauch in Seminarien, Gesangschulen, Gymnasien und Instituten.

Pr. 25 Ngr. netto.

Abécédaire vocal.

Méthode préparatoire de Chant pour apprendre a émettre et à poser la voix.

Preis 25 Ngr. netto.

Eingeführt an den Conservatorien zu Prag und Wien. Die Zweckmässigkeit dieses Werks wurde von den kaiserlichen Conservatorien in Paris, Toulouse, Metz und Lille anerkannt; ebenso von den Directoren der königlichen Conservatorien in Brussel und Lüttich, den Herren Fétis und Doussoigne-Méhul, welche dasselbe auch in ihren Classen eingeführt haben.

[288] Verlag von
J. Rieter-Biedermann
in Leipzig und Winterthur.

Compositionen
von
J. Charles Eschmann.

Op. 47. **Deux Feuillets d'Album** pour le Piano. 15 Ngr.

Stimmen der Völker in Liedern.

Op. 53. **20 Schottische Volksmelodien** für das Pianoforte eingerichtet. Heft 1. 2 à 22½ Ngr.

Heft I. Nr. 1. Bonnie Dundee. Nr. 2. Bannock's o' Barley-meal. Nr. 3. The Covenanter's Tomb. Nr. 4. Lowe will find out the way. Nr. 5. Lass, what art thou? Nr. 6. The Flower o' Dunoon. Nr. 7. Bonnie wee thing. Nr. 8. The morn returns in Saffron drest. Nr. 9. The Queen Mary's farewell of France. Nr. 10. Charlie's Farewell.

Heft II. Nr. 11. My heart's in the Highlands. Nr. 12. Mill, Mill, o! Nr. 13. The Yellow Haird Laidie. Nr. 14. A puir mitherless Wean. Nr. 15. O Cherub content. Nr. 16. The Burial of Sir John Moore. Nr. 17. The rin awa Bride. Nr. 18. Charlie is my darling. Nr. 19. Cia mar a Surra' sinn fuirach.

Op. 54. **12 Französische Volksmelodien** für das Pianoforte eingerichtet. Heft 1. 2 à 20 Ngr.

Heft I. Nr. 1. La bonne aventure. Nr. 2. En revenant de Bâle en Suisse. Nr. 3. Air de la pipe de tabac. Nr. 4. Fournissez un canal au ruisseau. Nr. 5. Eh! lon lon la Landerinette! Nr. 6. Air de la ronde du camp de Grandpré.

Heft II. Nr. 7. Une fille est un oiseau. Nr. 8. La Vivandière. Nr. 9. Ce jour-là, sous son ombrage. Nr. 10. Le bruit des roulettes gâte tout. Nr. 11. La marmotte a mal au pied. Nr. 12. Epilogue. J'ai vu partout dans mes voyages.

Op. 55. **Englische, Schottische und Irländische Volksmelodien** für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet. Heft 1. 2 à 20 Ngr.

Heft I. Nr. 1. The rising of the lark. Welch air. Nr. 2. The heaving of the lead. Nr. 3. On a bank of Flowers. Nr. 4. The oyster girl.

Heft II. Nr. 5. The Garb of old Gaul. Nr. 6. The Coquette new moulded. Nr. 7. Ah Colin, why. Nr. 8. Gladsmuir. Nr. 9. Dirge of Sir William Wallace. Nr. 10. The Widow of Wareham.

Op. 56. **10 Volksmelodien aus Béarn** für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet. Heft 1. 2 à 22½ Ngr.

Heft I. Nr. 1. Pla pondou truca l'ore onn m'spary d'eyma. Nr. 2. Nou, Nou, poulette, nou'n ey donttat. Nr. 3. Moun cò tu b'as en galye. Nr. 4. Moun diü, quina souffrence. Nr. 5. Lou loung d'aquere aygette.

Heft II. Nr. 6. Bous, qu'èt bère et qu'èt youenne. Nr. 7. Maiaye, quoan the by. Nr. 8. Jane Marie s'en ey bachade. Nr. 9. Roussignoulet, qui centes. Nr. 10. Cruelle, nou'm en bos eyma.

Op. 57. **12 Böhmische Volksmelodien** für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet. Heft 1. 2 à 17½ Ngr.

Heft I. Žalo děwče, žalo träwu. Nr. 2. Což se mně má milá, hezká zdáš! Nr. 3. Divertimento. a) Kaulelo se, kaulelo červené gablyčko, b) A gá wždyčky, co mne má hlawička poboljwa, c) Měla sem holaubka. Nr. 4. Pásla panenka páwa.

Heft II. Nr. 5. a) Wlom našem tadeřku, b) Když sem busy pásala. Nr. 6. Divertimento. a) Kde pak si, má milá, b) Čj gsau to Konjčky, c) Choweyte mne, má matičko, d) Tluču, tluču, o tewřete.

Verantwortlicher Redakteur: Robert Seitz in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 16. Dezember 1868. **Nr. 51.** III. Jahrgang.

Inhalt: Pietro della Valle (Fortsetzung). — Anzeigen und Beurtheilungen. — Briefwechsel. — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Aufforderung zur Subscription.

Mit nächster Nummer schliesst der dritte Jahrgang dieser Zeitung, und bitte ich die geehrten Abonnenten, welche ihre Bestellungen auf den nächsten Jahrgang nicht schon eingesandt haben, dies schleunigst zu bewerkstelligen, damit keine Störung in der Versendung eintritt.

Hiermit verbinde ich die Anzeige, dass ich mich entschlossen habe, mehrfach geäusserten Wünschen entsprechend, den Preis der Allgemeinen Musikalischen Zeitung von $5\frac{1}{3}$ Thlr. auf vier Thaler für den Jahrgang oder einen Thaler für das Quartal zu ermässigen, und bitten wir die Freunde dieses, nur wahren künstlerischen Interessen gewidmeten Blattes, die dadurch wesentlich erleichterte grösstmögliche Verbreitung desselben sich angelegen sein zu lassen.

J. Rieter-Biedermann.

Pietro della Valle.

Stimme eines Modernen aus dem siebzehnten Jahrhundert.

Von **Friedrich Chrysander.**

(Fortsetzung.)

Ueber die Musik der Gegenwart:

welche durchaus nicht geringfügiger, sondern sogar besser ist als die der früheren Zeit.

An Herrn Lelio Guidiccioni.

Sendschreiben von Pietro della Valle.

Im Gesange, von dem uns nun noch zu reden übrig ist, giebt es mehrere Dinge zu betrachten. Ausser der Verschiedenheit des ein- und mehrstimmigen Gesanges ist noch die Güte der Stimmen, die Kunst der Sänger und die Schönheit der gesungenen Kompositionen zu bemerken. Der Sologesang erfordert entweder eine besondere Schönheit der Stimme, oder ausnehmend feine Kunst, aber sowohl das Eine wie das Andere mit Urtheil angewendet, denn sonst lässt sich nichts damit ausrichten. Sie rühmten mir aus der vergangenen Zeit einen gewissen Ludovico, einen Falsettisten, den ich in meinen kindlichen Jahren gekannt habe, und sagten, dass Ihnen eine lange Note, von ihm gut gesungen, wie er immer that, weit mehr gefallen hätte, als alle Passagen der Neueren. Aber ich antworte Ihnen, dass Ludovico mit Absicht so sang; denn er hatte zwar eine sehr schöne Falsettstimme, war aber der Kunst so unkundig, dass er niemals weder Passagen noch andere Zierlichkeiten des Gesanges gebrauchen konnte. Er bediente sich also blos eines schönen Aushaltens der Töne und trug seine langen Noten mit Anmuth vor, so dass sie durch die Schönheit seiner Stimme ziemlich gefielen. Aber zu der nämlichen Zeit, oder kurz nachher, blühte auch Giuseppino, ein Tenorist, der aus ähnlichen Ursachen, weil er sein Talent kannte und es wollte sehen lassen, gerade das Gegentheil that. Seine Stimme war nicht besonders, aber er hatte die grösste Fertigkeit; von der Kunst verstand er ebenfalls nicht viel, nur Passagen waren ihm geläufig. Und doch sang er in Absicht auf sich selbst nicht ohne Geschmack und Urtheil. Weil er sein Talent kannte, so hörte man fast nie eine lange Note von ihm, wenn er nicht einen Triller darauf anbringen konnte; sein ganzer Gesang bestand blos aus Passagen. Aber in Absicht auf die Sache sang er nicht mit Geschmack und Urtheil, weil er sehr oft Passagen dahin setzte, wo sie gar nicht passten. Man wusste nie, ob der Charakter seines Gesanges fröhlich oder traurig sein sollte, weil er immer einerlei war; oder, um es besser zu sagen, er war durch die flüchtigen Noten, die der Sänger immer anbrachte und dabei (wie ich glaube) oft selbst nicht wusste, was für welche es waren, immer fröhlich, es mochte der Sache angemessen sein oder nicht. Ich erinnere mich auch noch aus diesen Zeiten, aber auf eine bessere Art, des Melchior Basso*), den ich sehr liebte. Dieser hatte ausser seiner vortrefflichen Fertigkeit auch eine Manier, die nach ihm von den Bassisten als Regel des angenehmen Gesanges angenommen worden. Auch des Gio. Luca, eines Falsettisten, erinnere ich mich, er sang Koloraturen und

*) Ein Deutscher, unter Orl. Lasso in München, später wahrscheinlich in Italien.

Passagen und stieg mit seiner Stimme bis an die Sterne, — des Orazietto, eines sehr guten Sängers im Falsett und Tenor, sowie der beiden berühmten Tenoristen Ottavinccio und Verovio, die alle drei in meinem »Carro« mitgesungen haben.

Die alten Sänger hatten ausser den Trillern, Passagen, und etwa dem guten Tone ihrer Stimme, in ihrem Gesange keine andere Kunst, als das Piano und Forte, das allmälige Wachsen, Abnehmen und Verschwinden des Tones; den Ausdruck der Leidenschaften, der Worte und ihres Sinnes, das Fröhliche oder Traurige, Fromme oder Heftige im Tone der Stimme, und dergleichen Feinheiten mehr, die heutiges Tages von unseren Sängern zu einem hohen Grade der Vollkommenheit gebracht sind, hatten sie nicht in ihrer Gewalt. In jenen Zeiten dachte man nicht darauf, selbst in Rom nicht, bis uns Emilio de' Cavalieri aus der guten florentinischen Schule darauf brachte und uns in Rom zuerst einen glücklichen Versuch davon gab. Solches geschah in einer kleinen Vorstellung (*rappresentazioncella*), die er in der Betkapelle (*Oratorio*) der Neuen Kirche (*Chiesa nuova*) veranstaltete und wobei ich als Jüngling zugegen war.*) Von der Zeit an wurde eine gute Manier bei uns eingeführt, eine weit bessere, als jene der Alten war. Wir hören nun die Nicolini, die Bianchi, die Giovannini, die Lorenzini, die Marii und viele Andere, die den Alten nicht nur gleich kommen, sondern sie, wenigstens in Absicht auf Geschmack und urtheilsvollen ein- oder mehrstimmigen Gesang, noch übertreffen. Mit Urtheil und Geschmack die vervollkommnete Kunst anzuwenden, ist nunmehr eine der angelegentlichsten und wichtigsten Bestrebungen unserer Zeit.

Ich übergehe die übrigen Stimmen, um nur noch etwas vom Sopran, der die grösste Zierde der Musik ist, anzuführen. Ew. H. wollen zwar die Falsettstimmen jener Zeiten mit dem natürlichen Soprane unserer Kastraten, die wir jetzt in so grosser Menge haben, vergleichen; sagen Sie mir aber doch, wer sang in jenen Zeiten wohl so wie ein Guidobaldo, ein Ritter Loreto, ein Gregorio, ein Angeluccio, ein Marc' Antonio und viele Andere, die ich nennen könnte? Das Beste was man damals haben konnte, waren gute Knaben; aber diese fingen kaum an etwas zu lernen, so verloren sie die Stimme schon wieder, und da sie die Gabe blos ihrem Alter verdankten, hatten sie auch kein Urtheil, sangen folglich Alles ohne Geschmack wie auswendig gelernte Sachen, so dass sie mir beim Zuhören bisweilen unausstehlich wurden.

Die heutigen Sopranisten, Leute von gesetzten Jahren, voll Urtheil, Empfindung und Kunsterfahrung, singen ihre Sachen mit Annehmlichkeit, mit Geschmack und in einer wahrhaft schönen Manier. Sie versetzen sich selbst in die Stimmungen, in die sie Andere hineinreissen. Solcher kunstverständigen Sopranisten hat das vergangene Zeitalter nur Zwei gehabt, nämlich den Pater Scoto und hernach den Pater Girolamo, der aber mehr zu den Unserigen als zu den Alten gerechnet werden kann. Wir hingegen haben jetzt alle Höfe und alle Kapellen voll davon. Aber auch abgesehen von den Kastraten, wo waren denn im vorigen Zeitalter so viele vortreffliche Sängerinnen als wir jetzt haben? Eine Giulia oder Lulla, wie man sie nannte, lernte ich noch kennen, aber nicht eben in ihren blühendsten Jahren, denn sie soll sehr schön gewesen sein; sie sang mir etwas Weniges in einem ländlichen Stil vor, eine Villanelle, auf dem Flügel begleitet. Ein Herzog entführte sie damals und richtete dadurch grosse Verwirrung an. Vittoria, ihre Gesellschafterin, ob sie gleich nicht schön war, wurde, weil sie eine schöne Stimme hatte und gut sang, von dem Grossherzoge von Toskana so lange sie lebte sehr gut gehalten: aber Hyppolita, die, wie ich glaube, jünger ist als der Kardinal Montalto, und noch lebt, hat viele Anfechtung ausgestanden. Und bei der Vermählung des Grossherzogs Cosimo waren die besten Sängerinnen von ganz Italien versammelt. Wie viele haben wir nicht jetzt allein in Rom? und wie viele haben wir wenige Jahre vorher gehabt? Wer geräth nicht ausser sich, wenn er die Signora Leonora singen hört mit der freien und sonderbaren Begleitung ihrer Erziante? Wer vermag zu entscheiden, welche den Vorzug verdient, Signora Leonora, oder Signora Caterina ihre Schwester? Wer ihre Mutter, Signora Adriana, in ihren blühendsten Jahren gesehen und gehört hat, wie ich; wer sich noch erinnert, wie sie in weitbekannter Schönheit, ihre goldene Harfe in der Hand, in einer kleinen Feluka auf der See bei Postlipo herumfuhr: der muss gestehen, dass es zu unseren Zeiten an diesen Seeküsten ebenfalls Sirenen gegeben hat, aber wohlthätige, mit Schönheit und Tugend gezierte, nicht bösartige und mörderische wie die der Alten waren. Die Signora Magdalena mit ihrer Schwester, die man die Lollen nannte, waren nach meiner Zurückkunft aus der Levante die ersten, die ich gut singen hörte; Signora Sophonisbe, deren uns jetzt eine neidische Entfernung beraubt und die vor wenig Jahren in Rom so grossen Beifall erhielt, wie ihn nie Jemand in der vergangenen Zeit auf dem Theater des Marcello erhalten hat, muss auch nicht vergessen werden. Wer aus dem vorigen Zeitalter wäre mit diesen zu vergleichen? vielleicht die Cammilluccia, die so viele Schwestern und Töchter hatte, dass sie ihr Haus dadurch zu einem Parnass aller Musen machte? Aber diese gehören noch in unser Zeitalter, ebenso wie Signora Lucrezia Moreti des Kardinals Borghese*), die noch lebt und gesund ist, und Signora Laudomia del Muti, die vor kurzem starb. Es blühen auch noch jetzt mehr als jemals die Campanea, die Valeri und viele andere berühmte Sängerinnen, unter welchen besonders die Santa einen Contra-Alt hatte, der damals, als ich sie hörte (es mögen wohl drei oder vier Jahre sein) ganz vortrefflich war.

Ich könnte noch einige Andere von grossem Rufe anführen, übergehe sie aber, weil ich ihnen ihres hohen Standes wegen Unrecht zu thun fürchte, wenn ich ihrer blos als guter Sängerinnen gedenke. Ich schweige ebenfalls von der Schwester der Signora Adriana, die ich nicht gekannt habe und die, wie ich höre, der Kaiser nach Deutschland berufen hat, und welche unserem Zeitalter viel Ehre machen wird; ebenso von Signora Francesca Caccini, einer Tochter unseres Römers [Giulio Caccini; s. oben], die in Toskana nur die Cecchina genannt wurde, die ich in meiner Jugend hörte, und welche wegen ihrer Musik, sowohl im Singen wie in der Komposition, und wegen ihrer sowohl gelehrten (lateinischen) als populären (toskanischen) Poesie viele Jahre hindurch sehr bewundert wurde: — weil meine Absicht ist, wie ich bereits gesagt habe, nur diejenigen anzuführen, die ich selbst hörte und die in Rom geblüht haben oder noch blühen; denn jene von anderen Städten und Ländern zu erwähnen, würde zu viel Arbeit erfordern.

Wo habe ich aber die Nonnen gelassen, die ich ehren-

*) »*Dell' anima e del corpo*«, das erste Oratorium, im Jahre 1600 aufgeführt und zu Rom gedruckt.

*) Wahrscheinlich als Sängerin in dessen Diensten.

Digitized by Google

halber hätte zuerst nennen sollen? Die Verovia im heil. Geist hat die Welt jahrelang in Erstaunen gesetzt, und nicht viel weniger haben es jene Nonne und das Fräulein gethan, die, mich dünkt, ihre Schülerinnen sind und beide in dem nämlichen Kloster mit grosser Anmuth singen. Den Ruf der Nonne von Santa Lucia in Silice kennt Jeder; jene von S. Silvestro wurden vorlängst, jene von Monte Magnanapoli um diese Zeit, und die von Santa Chiara erst eben jetzt mit Bewunderung gehört. Die Vergangenheit kann sich nicht rühmen, so viele treffliche Personen auf einmal gehabt zu haben. — Doch, während ich mich über das blosse Singen in Erörterungen einliess, wurde ich nicht gewahr, wie ich allmälig Alles erschöpfte, was man über Gesang, über Vorzüge der Stimmen und über der Sänger Kunst und Wissen sagen könnte, um zu beweisen, dass unsere Zeit der vergangenen nicht allein nicht untergeordnet, sondern in allen diesen Sachen überlegen ist. In vergangenen Zeiten sang man gut, sowohl allein wie in Gesellschaft — heutigen Tages singt man vorzüglich und mit weit mehr Gründlichkeit, wie ich es hinlänglich geschildert zu haben glaube; und ein solcher Gesang ist die Würze der Musik, oder besser, die Quintessenz der ausgesuchtesten Feinheit der Kunst und des Wissens. Die Schönheit der Stimme, die eine Naturgabe ist, hat man zu jeder Zeit bei Einigen angetroffen, aber niemals so bei Vielen und in solcher Vortrefflichkeit wie jetzt in Rom, so dass Ew. H. sehen, in wiefern unser Vergleich passt. Und wer von allem diesen nicht überzeugt ist (man sage die Wahrheit), der muss entweder die Vergangenheit zu sehr bewundern, wie es alte Leute zu thun pflegen; oder in Folge übergrossen Brüstens mit tiefer Urtheilungskraft einen verzärtelten Geschmack haben, wie es bei denjenigen Kritikern der Fall ist, die zu viel auf ihre Weisheit pochen; oder eine natürliche Abneigung gegen die neue Kunst empfinden, was auch den Aufrichtigsten begegnen kann, — mit einem Worte, es müssen Menschen sein, die ein gewisses Gebrechen haben und so den Appetitlosen gleichen, denen ihr Magen nicht gestattet, an irgend etwas Reiz und Wohlgefallen zu finden, selbst an guten Dingen nicht.

Um nun etwas über die Vortrefflichkeit musikalischer Kompositionen zu sagen, was ich noch zu erwähnen habe, — wer könnte heut zu Tage die Villanellen singen, die man vor vierzig oder fünfzig Jahren sang? wie z. B. *La prima volta ch'io*, welches gerade die erste war, die ich auf dem Klaviere lernte, als ich, noch nicht zehn Jahre alt, der Leitung des Stefano Tavolaccio (Organist der Madonna del Popolo) anvertraut wurde. Ich habe den Mann bereits genannt, er war der erste, der mich in einem Alter von etwas über sieben Jahren im Klavierspiele unterrichtete und mich lange in der Quinte spielen liess, weil ich noch nicht zur Oktave gelangen konnte; kurz nachher, als er die Tabulatur oder Notenschrift für Tasteninstrumente gelehrt hatte, begann er damit, mich die Noten [Singübungen] des Archadelt singen zu lassen, während mir die Schlüssel lange vorher durch Don Boezio Civitella, Benefiziat von S. Giovanni, bekannt gemacht wurden, der unser Haus sehr liebte und mir eben mit der Kenntniss der Schlüssel die erste Pforte zur Musik öffnete, da ich noch ein kleiner Bube war. — Wer möchte ferner am heutigen Tage jene anderen, ihnen bekannten und dem Lodovico Falsetto familiären Villanellen singen: *Fillide mia se di beltà sei vaga; Leggiadre Ninfe che la notte, e 'l giorno; Gite cantando per sti colli intorno*, — und alle anderen, die von gleichem Schlage waren? aus einfältigen Worten einfältig zusammengesetzt, waren sie auch zum Gesange und zur musikalischen Komposition sehr ungeeignet, und wurden zum grössten Theile von Giuseppino Musico*) in Reim und Ton gebracht: so dass sie in Text, Melodie und Komposition dem Gesange eines blinden Bettlers glichen.

Ganz anders sind die in unserer Zeit gesungenen Canzonetten, nicht nur in poetischer Hinsicht, sondern auch in Bezug auf Musik (von der ich hier überhaupt allein handle). Wer kann etwas Zarteres hören, als jene von Luigi *Or che la notte del silenzio amica*; etwas Phantastischeres als jene von Orazio *Per torbido mare*? Und wenn wir Canzonetten nach Art der Neapolitaner haben wollen, die heut zu Tage beim Volke so beliebt und alle spanischen Zeitmaasses sind — über die ich in meiner Jugend während eines fünfjährigen Aufenthaltes zu Neapel durch den vortrefflichen Guitarrespieler Giuseppe Navazio Kenntniss erlangte, nachdem ich schon früher einige wenige Aufklärungen darüber von einem Spanier in Rom erhalten hatte — wer kann sich etwas Trefflicheres wünschen, als die vor einigen Jahren durch Giovanni Bapt. de Bellis, Kapellmeister in Gaeta, gedruckten? der auch in jener Klage des Orpheus, die er (vielleicht im Wetteifer mit »Euridice«) zum Schlusse beifügte, deutlich zeigte, was er im Grave, im Recitativ und in Allem zu leisten vermochte. Mein Leidwesen war nicht gering, als ich vor drei Jahren nach Gaeta reiste und ihn nicht mehr unter den Lebenden fand.**) Die sicilianischen Arien, durch milde und melancholische Gefühle so ausgezeichnet, brachte ich als der Erste nach Rom, und zwar zuerst von Neapel, später aber von Sicilien selbst, wo ich im Jahre 1611 in Messina eine Arie bekam, die ich jetzt hier in Rom als eine der schönsten höre. Mir wurden auch zwei Bücher Manuskripte von sehr guten sicilianischen Oktaven geschenkt, die ich noch immer aufbewahre, und die, wie ersichtlich, sehr gefühlvoll sind; seit der Zeit machte ich mir jene Art auch etwas zu eigen, indem ich in dem sicilianischen Tone selbst etwas entwarf, was noch unter meinen Schreibereien zu finden ist. Früher wurden die Sicilianen nie in Rom gehört, jetzt aber werden dieselben hier so schön gesungen, dass man sie selbst in Sicilien nicht besser singen könnte. Uebergehen wir die Ciaconen, die Sarabanden, die Passacaglien, die portugiesischen Ciacotten und mehrere andere ausländische Arien, die seit kurzem die Neuigkeitssucht und die Kuriosität der Zeiten uns zugeführt und dadurch die römische Musik so sehr bereichert hat. Ich selbst habe bereits einige persische, türkische, arabische und indische Nationalgesänge veröffentlicht, die von den unserigen in Zeit- und Tonordnung so verschieden sind, und kann deren noch einige unbekannte zeigen, die erst Wenige gehört haben.

So wird denn mit jedem Tage durch Erwerbung neuer Dinge dieser Kunst ein immer weiteres Feld zum Vergnügen der Gemüther eröffnet in tausendfacher Abwechslung, wie man auch in der That bemerkt, dass heut zu Tage, im Vergleiche mit der Vergangenheit, ein gesteigerteres, ausserordentlicheres Wohlgefallen daran gefunden wird. Und wenn Ew. H., wie Sie mir einst erzählten, durch das Anhören des Correggio in Parma beinahe von Sinnen kamen, so kann ich doch auch hinzufügen, dass ich hörte (geneigen Sie sich dessen zu erinnern), wie Sie in Rom vor einigen Jahren erst und zwar im Hause des Monsignor Raimondo beim Gesange einiger Verse von Virgil, die der ältere der Gebrüder Mazzocchi mit grosser Anmuth komponirt hatte, so zu sagen in Süssigkeit zerschmelzen wollten.

---

*) D. h. von Müller und Schultze.

**) Von diesem Meister besitzt man jetzt weder Werke noch Lebensnachrichten.

Digitized by Google

In vergangenen Zeiten wurden sehr schöne Madrigale gemacht, unter denen die von Cipriano di Rore, Orlando Lasso, de Veert, und an Italienern die von Filippo di Monte, Felice Anerio, Agazzari, den beiden Nanini und vielen Anderen vorzüglich waren. In meiner Jugend gefielen mir die des Marenzio ganz besonders wegen ihrer Anmuth, z. B. das so viel gesungene »*Liquide perle*«. An zärtlichem Ausdrucke behagte mir »*I tuoi capilli Filli in una cistula*« von Ruggiero Giovanelli, und an Sanftmuth und Ausdruck der Theilnahme das berühmte Madrigal des Fürsten von Venosa »*Resta di darmi noia*«. Heutiges Tages werden deren nicht viele mehr komponirt, weil das Madrigalsingen wenig gebräuchlich ist und sich nur selten noch Gelegenheit dazu findet; denn die Leute lieben es mehr, dass man frei und mit den Instrumenten in der Hand vorträgt, als dass vier oder fünf Gefährten um einen Tisch sitzen und aus den Büchern singen, was zu studirt und schulfuchsig aussieht. Erinnern Sie sich gütigst, dass in Kirchen und an anderen Orten, wo das Singen und Spielen mit Musiknoten nothwendig ist, die Musiker in den Chören immer hinter Vorhängen sich befinden, damit man sie nicht sehe, — während in alten (griechischen) Zeiten selbst die Chöre vor den Augen aller Zuhörer in schönem Anzuge frei dastanden, weil sie nämlich, meiner Meinung nach, ohne Buch frei singen und spielen konnten. Obwohl, wie gesagt, heut zu Tage nur wenige Madrigale komponirt werden, so sind doch auch jetzt deren gute gemacht worden, ja nach der Aussage Sachverständiger bessere als vormals, von Muzio Offrera, Pacoi, Zoilo, Nenna, Mel und vielen Anderen, zu vielen, um alle erwähnt werden zu können; und Don Luca Antonio Priori, Domherr und, wenn ich nicht irre, nunmehr Erzpriester von Segni, ein alter Freund von mir seit meinen Knabenjahren, hat, wie ich durch unsern Don Silvio Ricci, meinen letzten Erzieher, erfahre, eine grosse Anzahl von Madrigalen, Villanellen, Motetten, Messen, Psalmen, mit einem Worte Musik von jeder Art durchgehends von gutem Stile und nach Weise der Alten komponirt, wenn auch, soviel ich weiss, noch nicht herausgegeben. Somit giebt es noch immer auch in unseren Tagen Leute, die ein Madrigal zu machen und nach Belieben jene von Ihnen beständig gepredigte grossartige Manier (*manierona*) von Künstlichkeiten anzuwenden wissen. Und waren Sie neulich zufällig im römischen Kollegium und hörten jene sehr edle sechschörige Musik, die der jüngere Mazzocchi angerichtet hatte, so werden Sie dort gehört haben die Anmuth und Zierlichkeit des madrigalischen, den Ernst und die Würde des motettischen Stiles, sehr gelungene Nachbildungen alter und neuer Arien, geistreiche und gut vorgetragene Recitative, und bizarre Sätze auf Trommeln, Trompeten, Bombardons und anderen Kriegs- und Lärminstrumenten: so dass ich nicht weiss, was man sich Abwechselnderes und Galanteres wünschen könnte. Ich hatte seit einem Jahre nicht das Glück jene von demselben Mazzocchi für die S. Peterskirche komponirte Monstermusik (*musicone*) zu hören, die, ich weiss nicht genau, aus zwölf oder sechszehn Chören bestand, mit einem Echo-Chore, der bis zu der obersten Kuppel reichte, — was denn auch, wie ich vernehme, durch die Grösse der Kirche eine wunderbare Wirkung hervorbrachte.*) Es ist einleuchtend, dass wer solche Dinge macht, Alles weiss und machen kann. Ew. H. wollen jedoch gütigst erwägen, ob jene erstaunliche Weise (*manierona grande*), die Sie Ihren Alten nachrühmen, nämlich hauptsächlich in den Tönen oder dem künstlichen Kontrapunktsgewebe, wobei die einzelnen Stimmen auf Kosten der Anmuth und Grazia vernehmbar gemacht wurden, — ob diese Weise, sage ich, in den Augen unserer mehr erfahrenen Modernen zufällig nicht das sei, was eine Ihnen bekannte und des Faches kundige Person vor einigen Abenden bei der Theorbe eine Barbiermusik nannte. Was hier von der Theorbe gesagt wurde, kann man auch vom Gesange und von jeder Art Musik sagen.

(Schluss folgt.)

*) Diese Massenwirkungen mit 18 Chören von Anno 1840 sind seither noch nicht übertroffen, nicht einmal erreicht. Von der Musik ist in Rom noch etwas vorhanden.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Vocalia.

Karl Löwe, Op. 141—143. Klavierlieder für eine tiefe Stimme. Berlin, Müller. 1⅓ Thlr.

J. G. Lehmann. Vier preuss. Gesänge für Männerchor. Wittenberg, Herrose. 20 Sgr.

Gust. Dullo. Thürmerlied für 4stimmigen Männerchor. Königsberg, Jacubowsky. Klavierauszug 25 Sgr.

E. Gottwald. Ins Freie. Vierstimmiger Männerchor. Breslau, Leuckart. 1⅓ Thlr.

Emil Siegert, Op. 107. O sags nochmal. Vierstimmiger Männerchor. Riga, Götschel. 12½ Sgr.

Eduard Rohde, Op. 41. 35. Chorlieder. Breslau, Hienzsch. Partitur à ⅙ Thlr.

Herm. Franke, Op. 1. Motette a capella. Breslau, Hienzsch. Partitur ¼ Thlr.

E. K. Karl Löwe, der Balladensänger, der uns einst mit männlich feurigen und melodisch originellen Tongebilden hinriss, lässt sich mit drei neuen Liedern vernehmen, die weit ab sind von jener einst berühmten Kunst seiner Jugend. Wem die schönen Lieder von der nächtlichen Heerschau, vom Kaiser Heinrich, vom Prinz Eugen, vom gefangenen Admiral, und die fast vergessenen »Sieben Schläfer« — (gelehrte Thebaner zankten damals, ob das Ding eigentlich so zu sagen eine korrekte Kantate oder ein richtiges Oratorium heisse) — nun wem diese bildreichen, ohne *Captatio benevolentiae* ergreifenden älteren Werke jemals die Seele bewegt haben, der wird den lieben Sänger hier kaum wieder erkennen. Niemand schelte darüber, aber Niemand verlange auch *per edictum praetorium*, der Sänger solle sich *a*) eine rechte Persönlichkeit anschaffen, *b*) zeitgemäss und modern auszusehen wissen. Wiewohl beide Pflichten einander eigentlich widersprechen, so hat dennoch Löwe einstmals beide erfüllt, und doch —? Nun, wir gestehen unter den drei vorliegenden dem dritten Liede den Preis zu: *Spirito Santo* zeigt wirklich eine Klaue des Löwen *from the days of yore* — man wird warm dabei, auch wenn man das allegorische Wunder des Textes nicht billigt, oder sich von der Namendeutung der Wunderblume *Spirito Santo* nicht begeistert fühlt. — Wir legen nicht übermässen Gewicht auf die Texte, und nehmen als schlechte Leute und gute Musikanten schwachen Text mit guten Tönen willig hin; aber die Geschichte vom alten Dessauer: »Der seltne Beter« Op. 141 — wo der preussische *Spiritus familiaris* aus einer kurzen Anekdote einen langwierigen Balladen-Bandwurm heraus operirt: diese Operation des Poeten ist so unmusikalisch, dass Löwe diesmal entschuldigt sein mag. Freilich, wenn der Text Ursache der Melodie sein sollte, dann stünde es anders um die Tonkunst. Dass es nicht so ist, erkennen wir aufs Neue an Löwe's Betonung von Rückert's Arabischer Legende »Traum der Wittwe«. Zu diesem grundalbernen Texte*) hat Löwe nicht etwa eine kongeniale Melodie ersonnen, sondern — höret, ihr ästhetischen Metaphysikanten! — er hat dazu aus selbsteigenem Musikanten-Schatzkästlein eine humoristische Melodie ersonnen, die sich hören lässt, was den Hauptsatz der Erzählung angeht: dagegen die Geistererscheinungen, welche den Aufschluss geben sollen, sind herzlich matt ausgeführt: da wollen wir dem Texte die Schuld lassen, die ihm gebührt. — In

*) Es ist die kurrige Geschichte, dass Wittwe Muller träumt, ihr jüngster Sohn habe erst das Zicklein im Stalle geschlachtet, dann seine älteren Brüder — sie erwacht und sieht mit Satisfaktion, dass nur die erste Hälfte wahr ist — da kommt Prophet Mahomet und löst den Rebus: es rühre her von dem tollen, nicht vom vernünftigen Traum-Engel. *Plinius minor* sagt in solchem Falle: *Quaeritur, num eventura soleas an contraria somniare.*

Digitized by Google

Summa: Den ächten Löwen hatten wir fest, haben ihn lieb als begabten Sänger in melodieermer Zeit, aber .... *Est modus in rebus, sunt certi denique fines* ....

Gustav Dullo's »Thürmerlied« ist von der Königsberger Zeitung gelobt; so sind wir dieses Geschäftes überhoben. Wer Gernsheim's Thürmerlied kennt, braucht wenigstens dieses nicht.

Heinrich Gottwald widmet dem Wiener Männergesang sein Op. 11: »Ins Freie« — welches phrasenreich wohlklingende Liedchen hier in stattlichem Gefolge einher stolzirt von 4 Klarinetten, 2 Fagotten — 4 Hörnern, 6 Trompeten, 6 Posaunen nebst Tuba, leider ohne *timpani* und *tamtam* — aber 16 Blecher *contra* 6 Hölzer, die sagen schon was. Die Menschenstimmen sagen etwas weniger: einigemal duettiren sie gegen ihr imposantes Orchester, anderemal, wo Alles zusammen *ff* losgeht — wie S. 8, 9 und natürlich gegens Ende, ists ein ausbündiger Spektakel, wo man bedauert das Fünklein melodischer Anlage, das dem Verfasser innewohnt, so von Dampf überwelmt zu sehen: denn ein Fünklein ist da, dem wir nur starkes Holz wünschen statt des Strohes, das es hier entzündet, bei welchem Anlasse die nicht seltenen übermässigen Dreiklänge, namentlich »wo aus jeglichem Wesen die Wonne girrt« (S. 6, 4) noch das geringere Leid sind.

Eduard Rohde zeigt in Op. 41 melodische Gabe und saubere Stimmführung, ein wenig sentimental, überhaupt fast weiblicher Stimmung, aber so, dass ein Gänsechor (nicht Mönchs-Männerchor) sich gern hinein singen mag. Ein anderes, Op. 65 ist weniger reizend, etwas flau, nicht überstiegene Tendenzen, aber ehrlich. Die Melodien des letzteren sind zu sehr familienähnlich untereinander, um Sensation zu machen.

Hermann Franke's a capella Motett »Was betrübst du dich meine Seele« ist ein betrübtes Stück, dem die offizielle Kritik in Kleinparis etwa »zur Aufmunterung« als Opus 1 mit fernsichtigen Tendenzen — grossväterliche Anerkennung zollen möchte. Widrig ist die ungelenke Chromatik des fugirten Satzes S. 4 und die den Altmeistern fast unleidliche Fortschreitung *d, es, e, d* S. 5 — dergleichen zwar Händel ein paarmal in grossem Chorklange aus Noth gebraucht, aber weislich versteckt durch feingewählte Stimmlagen. Weissage auf diesen Genius überlassen wir Anderen, deren Mission es ist zu weissagen.

Emil Siegert hat von dem Dichter Fr. Oser — dessen mildflüssiger Stil an fängt Em. Geibel gefährliche Konkurrenz zu machen — ein Lied von holdseligem Minnegirren »O sag es noch einmal — — — o sag es tausendmal — — — ich liebe dich!« verarbeitet zu einem zirbeldrüsigen *Andantino amoroso* für 4 Männer und 1 Solo-Mann. *Sapienti sat.* Es ist in Riga gedruckt.

Lehmann, ein am Drehpunkte der Intelligenz nicht mehr ungewöhnlicher Name — diessesmal heisst er J. G. Lehmann, der Prinz Albrecht Sohn vermittelst vier preussischer Lieder Op. 7 — zum böhmischen Feldzuge gratulirt. Die Gratulation, in einer äusserst kalligraphischen Schrift gestochen, die der Hamburgischen (Kalligraphie*)) nachzuringen scheint, ist das Beste an der Geschichte. — Bei Nr. 2 »Wo lebt das Volk« fiel uns bei den stelzigen punktirten Figuren Spontini's »National-Hymne« ein, die vor 40 Jahren viel trompetet ward, und schon damals die richtige Antwort gab »Es ist dein Volk Borussia«! Wer kennt sie heute noch — nämlich die Hymne?

Dass heute das Instrumentale gegen das Vokale in schreiendem Uebergewichte stehe, wird von Einsichtigen oft beklagt; und wäre auch berechnete Nachweisung von Zahl und Gewicht einigermaassen schwierig, so zeigen es die Konzertprogramme, beweist es der Kraftaufwand, den Liebhaber und Künstler auf die Kunst der Finger verwenden. Vielleicht ists ein Zeichen der Zeit, die neben aller Weltverbrüderung zugleich die Vereinzelung des Subjektes fördert, und trotz des allgemein seligen Rechtsstaates dennoch die Kluft der Stände vergrössert, statt sie auszugleichen. Freilich, der fröhliche Sang von Mund zu Munde ist bei den lieben Deutschen noch nicht ganz zu Grunde gegangen — aber er ist in der Kunstübung eher das Geduldete als das Ueberwaltende geworden. Mögen Andere die Ursachen dieses Verhältnisses kulturhistorisch untersuchen: wir sprechen nur die Sache aus, indem wir sie bedauern: denn es sind verhältnissmässig Wenige, die so recht von Herzen singen — freudvoll und leidvoll, bildkräftig und anzüglich, und wir können gegen hundert mässige Klavierer kaum zehn leidliche Sänger stellen.

*) Damit hier Niemand Chicane wittre, so sei mit ehrlicher Miene versichert, dass so schöne Lateinschrift wie in Hamburg nirgend gefunden wird, und hier selbst Klein- und Gross-Paris was lernen können.

Briefwechsel.

(**Geschichte der Klaviermusik.**) Gegenwärtig damit beschäftigt, die von mir früher in Dehn's »Cäcilia« Band 25 und 26 herausgegebenen »Beiträge zur Geschichte der Klaviersonate« zu einer Geschichte der Klaviermusik überhaupt (vor der Hand bis auf Haydn einschliesslich) zu erweitern, vermisse ich hiefür aber noch die Kenntniss mancher wichtigen Erscheinungen, namentlich des 16. und 17. Jahrhunderts, aus dem Gebiete der Klavierliteratur und der damit eng zusammenhängenden Orgel- und überhaupt Instrumental-Komposition. Mit Dank würde ich es anerkennen, wenn mir hierüber Nachrichten zugehen könnten in dieser Zeitung, mit Angabe der Werke und der Orte, wo sich dieselben befinden. Könnte mir z. B. Jemand ein Exemplar nachweisen von der um 1610 in London gedruckten Sammlung »*Parthenia, or the maidenhead of the first musicke that ever was printed for the Virginals. Composed by three famous masters: William Byrd, Dr. John Bull, and Orlando Gibbons*«? desgleichen von Henry Purcell's Sonaten? —

Für den Augenblick besonders erwünscht wären mir Mittheilungen über die Zeit der Abfassung oder ersten Herausgabe der verschiedenen Haydn'schen Klavierwerke. Hierum ersuche ich denn noch ganz besonders. Unlängst fand ich in dieser Zeitung eine Hinweisung auf die Verzeichnisse der Breitkopf'schen Musikhandlung aus Haydn's Zeit. Dieselben sind mir nicht zur Hand. Was enthalten sie über den beregten Gegenstand? — Alle solche Notizen werde ich mit Dank willkommen heissen.

Professor J. Faisst.

Antwort 1. Die thematischen Kataloge von Breitkopf 1766—1767 16 Bändchen in 6. verzeichnen von »Joseph Hayden«, von 1782 ab erst »Haydn« geschrieben:

1767: 3 Sonate per il Cembalo. Ms.
— 6 Scherzandi accomodati per il Cembalo di Hayden. Ms.
1766: 3 Soli e Cembalo solo. Ms.
1766 und 67: 3 Concerti e Cembalo concertanto con 2 Viol., Viola, Basso, 2 Corni. Ms.
1766: 4 Terzetti e Cembalo con Viol. e Basso. Ms.
1767. 1 Terzetto a Cemb. obl. c. Viol. e B. Ms.
1769: 1 Terzetto — — — — Ms.
1771: 1 Minuetto con 20 Variazioni e Cembalo. Ms.
— 4 Divertimenti a Cemb., Viol. e B. Ms.
— 6 Concerti e Cemb. concertanto con 2 Viol. Ms
1772: 1 Divertimento a Cemb. c. 2 Viol. e B. Ms.
— 1 Conc. e Cemb. conc. 2 Viol. e B. Ms.
1776: 6 Sonate per il Cembalo; gedruckt in Wien.
— 1 Divertim. a Cemb., 2 Viol. e B. Ms.
1774: Minuetto e Cemb. con 12 Variaz. Ms.
— 1 Partita a Cemb., 2 Viol. e Bassono. Ms.
1776: Andante con Variaz. per dui in uno Clavicembalo. Ms.
— 6 Sonate e Cemb. opus XIV. Amsterdam (gedr.).
1779—80: 6 Sonate e Cemb. op. XXX. Vienne (gedr.).
1782—84: 2 Concerti a Cemb. conc. 2 Corni, 2 Ob., 2 Viol., Viola a B. Ms.
1765—67: XII. Minuetti a F. (?) Hayden. Vienna (gedr.).
— 1 Sonata op. 42. Offenbach (gedr.).
— Differentes petites Pieces. Op. 46. Vienna (gedr.). (Im Katalog Nr. 1 thematisches verzeichnet.) Hier wieder Hayden geschrieben.
— 6 Sonate e Cemb. la premiere et la troisieme sont avec de Violon. Op. 41. Offenbach (gedr.).

R. Eitner.

Antwort 2. Die »Parthenia« wurde nach italienischer Manier auf Kupfer gestochen (Dr. Rimbault in London hat sich angestrengt zu beweisen, dass dieser Kupfernotenstich eine englische Erfindung sei, was aber durchaus grundlos ist) und es erschienen davon in den nächsten 40 bis 50 Jahren mehrere Auflagen. Ein Exemplar davon kommt noch hin und wieder in Londoner Auktionen vor. Vor einigen 20 Jahren wurde es in London aufs Neue herausgegeben. Hiervon könnte ich Hrn. Prof. Faisst sehr leicht ein Exemplar käuflich oder auch leihweise verschaffen. — Zwischen der *Parthenia* (Anfang des 17. Jahrhunderts) und Purcell's Klavierstücken (Ende des 17. Jahrhunderts) wüsste ich in England keinen einzigen Komponisten zu nennen, der Bedeutendes für Klavier oder Orgel publizirt

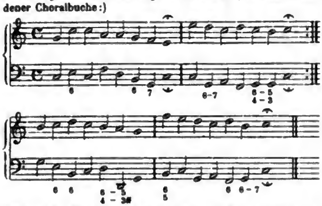
Digitized by Google

hatte. Purcell's Stücke sind auch noch im Londoner Antiquariatshandel aufzutreiben. Auf Purcell folgt William Babel (Anfang des 18. Jahrhunderts), auf diesen der Scarlattianer Roseingrave u. A. Was ich von diesen gesammelt habe, steht zu Diensten.

Chr.

II.

1. Wie und seit wann ist es gekommen, dass man im Königreiche Sachsen durchgängig den Gemeindegesang »Wir glauben All an einen Gott« nach der Melodie Luther's (Walther 1524) aufgegeben und dafür einen weit jüngern und spezifisch leichtern gewählt hat: nämlich das Lied: »An einen Gott nur glauben wir« mit folgender Melodie? (nach dem Dresdener Choralbuche:)



Wenn meine Vermuthung mich nicht ganz trügt, so haben wir sie einem der Leipziger Kantoren Doles, Hiller oder Schicht zu danken! Wahrscheinlich Letzterem!

2. Wo befindet sich ein vollständiges Exemplar des Eislebener Gesangbuches vom Jahre 1589? der *Cantus* davon ist auf der Stadtbibliothek in Hamburg.

Schwerin, 8. Dez. O. Kade.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Wien**, 2. Dez. (Konzerte. Schluss.) Das Quartett Laub beendete mit der dritten Soirée den Cykius seiner Produktionen. Die Ausführung des grossen Bdur-Quartetts (Op. 130) von Beethoven stand, im Ganzen genommen, nicht auf jener Höhe des präcisen und wohltönenden Zusammenspieles, durch welches das Becker'sche Quartett so wunderbare Wirkung erzielte; dagegen riss das schwungvoll gespielte Ddur-Quartett von Mendelssohn zu rauschendem Beifalle hin; in der Sonate für Klavier und Violine in A-dur von S. Bach bewährte sich Frl. Geissler als tüchtige Pianistin. — Die zweite Hellmesberger'sche Quartett-Produktion brachte die bekannten Streichquartette: in D-moll von Mozart, das Bdur-Quartett aus Op. 18 von Beethoven, ein Klavierquintett und Variationen über ein Thema von S. Bach von C. Reinecke, der Klavierpart von ihm selbst gespielt. Der Charakter der Reinecke'schen Muse, der weniger auf Originalität der Erfindung, als auf geistvoller, durchweg edler und mitunter glänzender Durchführung musikalischer Ideen beruht, trat auch in dem Quintett in unverkennbarer Weise zu Tage, dessen letzte zwei Sätze übrigens anregender wirken als die vorausgehenden. Ueber die technische Ausführung der beiden Kompositionen seitens des Herrn Reinecke herrschte nur Eine Stimme der Anerkennung. — Auch das zweite Konzert der Frau Clara Schumann war vollauf besucht. Die bedeutendsten Konzertnummern bildeten Schumann's Gmoll-Sonate (Op. 22) und desselben »Andante mit Variationen« (Op. 46) für zwei Klaviere mit Begleitung von zwei Celli und Waldhorn nach der ursprünglichen ungedruckten Lesart, sodann zwei Schubert'sche Impromptus (aus Op. 90 und 142). In den Variationen spielte Joh. Brahms den einen Klavierpart, und war das Zusammenspiel der beiden Künstler ein meisterhaftes zu nennen. Kleinere Klavierstücke von Scarlatti, Kirchner und Brahms, und mehrere Lieder von Letzterem, sowie von Schubert und Schumann, gesungen von Frau Wilt, vervollständigten das Programm des glänzenden Konzertabends.

✱ **Berlin**. (Konzerte der Singakademie.) *H. B.* Die Singakademie ist in diesem Winter bereits mit zwei, was die Ausführung anbetrifft, vorzüglichen Aufführungen vor die Oeffentlichkeit getreten. Die erste fand am Todtenfeste (d. i. den letzten Sonntag vor dem 1. Advent) statt, wo nach altem Brauche schon seit einer Reihe von Jahren J. S. Bach's »Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit« zur Aufführung kommt, welcher dann ein Requiem folgt; gewöhnlich hat man das Mozart'sche oder Cherubini'sche gewählt. In diesem Jahre ist das Programm etwas geändert worden: es ging nämlich der angeführten Bach'schen Musik noch ein Chor von Bach voraus »Bleib bei uns, denn es will Abend werden«, welchem sich ein ausserordentlich wohlklingender, wirkungsvoller Choral von A. E. Grell anschloss. Den Schluss des Konzertes machte diesmal das Requiem von Nic. Jomelli (1714—1774), ein Werk, welches man leider heutzutage selten zu hören bekommt und welches dadurch auch von allgemeinerem Interesse sein dürfte, als es Mozart in mancher Beziehung als Vorbild benutzt hat. Dass ein solches Werk auch seine Gegner hat und namentlich von unseren Berliner Zeitungsrecensenten nicht gewürdigt, sondern als veraltet bezeichnet wird, versteht sich von selbst — Jomelli's Instrumentalbegleitung besteht ja nur aus dem Streichquartett, und ein »*tuba mirum spargens sonum*« ohne wirkliche handgreifliche Posaune will modern verwöhnten Ohren nicht schmecken. Wir können jedoch der Singakademie nicht dankbar genug für die Vorführung des Werkes sein: Bach und Jomelli, welch himmelweiter Unterschied! Beide an einem Abende neben einander zu hören ist sehr belehrend für den, dem es auf wirkliche Schönheit des Gesanges ankommt. Während Bach alle Mittel darauf verwendet ausdrucksvoll zu schreiben, und dabei wenig Rücksicht auf die Ausführbarkeit und den wahren Wohlklang der menschlichen Stimme nimmt (wir machen auf den kolossalen Umfang seiner Stimmen aufmerksam, oft liegen die Stimmen zu weit auseinander, der Bass in der tiefsten und der Sopran in der höchsten Lage etc.), so findet bei Jomelli das Umgekehrte statt. Schönheit des Klanges, bequeme Ausführbarkeit (natürlich bei geschulter Stimme) ist ihm eine der ersten Bedingungen einer guten Komposition und wir sehen hier recht deutlich, wie weit wir uns (sagen wir es offen, durch die von Bach zuerst betretene Bahn) in der Vernachlässigung des schönen Wohlklanges (namentlich in der Vokalmusik) von der wahren Musik entfernt haben. Wenn ein Chor von der ausgezeichneten Sicherheit und Reinheit, wie ihn jetzt die Singakademie aufstellt, Bach'sche Kompositionen singt, so werden diese trotz aller gebotenen Unbequemlichkeiten klingen. Wie schwierig ist nicht gleich der erste Einsatz des »Bleib bei uns«, wo der Bass c und der Tenor eine Duodecime darüber das eingestrichene g, der Alt $\bar{\bar{c}}$ und der Sopran $\bar{\bar{es}}$ zu intoniren hat! Diese und andere Schwierigkeiten wurden alle glücklich überwunden, so dass wir auch die Ausführung der beiden Bach'schen Stücke musterhaft nennen können. »Gottes Zeit« gehört zu den leichteren und günstigeren Kompositionen Bach's, und hier klangen die Worte des Sopran »Ja, komm Herr Jesu, komm« und der Choral des Altes »Mit Fried' und Freud' fahr' ich dahin« ausserordentlich schön und weich. — Einen entschiedenen Gegensatz zu diesen Bach'schen Schwierigkeiten bildet nun das Jomelli'sche Requiem, in welchem vom ersten Einsatze der Stimmen bis zum Schlusse hin jeder Akkord die schönste, bequemste, wohlklingendste Lage hat. Dies ist der Grund, warum die italienischen Komponisten der besseren Zeit so bildend für die Stimmen und namentlich für den Chorgesang sind, und warum Grell, der verdienstvolle Direktor der Singakademie, in richtiger Erkenntniss so sehr jene italienischen Komponisten und mit ihnen Händel, welcher bei deutscher Tiefe und Kraft mit den Italienern die günstige Behandlung der Stimmen theilt, den Bach'schen Kompositionen vorzieht und letzteren dann, wenn sie aufgeführt werden, gern ein wirksames Gegenstück zur Seite setzt. — Für die drei Abonnementkonzerte des Winters hat die Vorsteherschaft der Singakademie festgestellt: 1) Seb. Bach's Weihnachts-Oratorium, 2) Händel's Messias und 3) Haydn's Jahreszeiten. Das erste dieser drei Konzerte fand Freitag den 4. Dez. statt. Auch durch die Ausführung des Bach'schen Weihnachtsoratoriums, welches der Schwierigkeiten viele bietet, hat die Singakademie ein ausserordentliches Zeugniss ihrer Leistungsfähigkeit abgelegt. Reinheit der Intonation und weicher Wohllaut der Stimmen sind in einem Bach'schen Werke schwer zu erreichen und müssen an anderen Gesangswerken erlernt sein und von hier auf Bach gleichsam übertragen werden. Und das ist eben der grosse Vorzug der Singakademie vor so vielen anderen ähnlichen Instituten, dass sie nach jenen allein richtigen Grundsätzen unterrichtet und geleitet wird, die wir zu unserer grossen Freude in dem letzten Artikel über Joh. Nepomuk Schelble (Nr. 49 dieser Ztg.) ausgesprochen fanden. Die Solopartien waren vertreten durch Mitglieder des Vereins: Sopran Fräul. Decker, Alt Frl. Valt, Tenor Hr. Geyer und Bass Hr. Putsch.

Nachschrift. Wenn wir die Verdienste der Singakademie um wahre gesangliche Ausbildung nun auch gern anerkennen, eine Ausbildung, die sie befähigt die meisten Solopartien mit eigenen Kräften zu besetzen, so haben wir doch schon seit lange beklagt, dass diesem Institute die Kraft der Initiative ganz abhanden gekommen zu sein scheint und dasselbe dadurch seinen früheren Einfluss

Digitized by Google

auf unsere Chorvereine völlig eingebüsst hat. Mindestens ein Dutzend grosser Werke von Händel ist vorhanden, von denen die Singakademie nie etwas aufführt. Grosse, durch gesellschaftliche Stellung hervorragende und in pekuniärer Hinsicht gesicherte Institute haben andere Verpflichtungen gegen die Kunst, als kleine Vereine, die durch Rücksichten aller Art beengt sind und vor lauter Existenzsorgen zu keiner wahren Daseinsfreude gelangen können. *D. Red.*

* **Berlin.** Der Gesanglehrer Herr Musikdirektor Kotzolt veranstaltet in jedem Winter im Saale der Singakademie drei Abonnementkonzerte mit seinem Gesangvereine, in welchen er mit a capella Leistungen seines Chores hervortritt, welche unsere volle Anerkennung verdienen. Er beschränkt sein Repertoire nur auf weltliche Lieder, die er in jedem einzelnen Konzerte in geschichtlicher Folge vorbringt. Er begann in seinem ersten Konzerte mit Johann Eccard und schloss mit Robert Schumann. Wir bedauern hierbei nur aufrichtig, dass ein Mann, der so viel Sinn für gesangliche Technik an den Tag legt, nicht mehr Geschmack besitzt, und im Stande ist neben Eccard, Mozart, Haydn etc. ganz unsangbare moderne Kompositionen seinem Chore zuzumuthen. In den Madrigalen würde gerade ein solcher Chor unerschöpflichen Stoff finden.

* **Berlin.** Vor einiger Zeit wurde das gedruckte Programm ausgegeben für die Monatshefte für Musikgeschichte, dessen erste Nummer am 2. Januar 1869 erscheinen soll. Unter den besonders hervorgehobenen Punkten, welchen das Monatsheft hauptsächlich seine Aufmerksamkeit zuwenden wird, sind folgende verzeichnet: 1) Biographien alter Tonkünstler, mit besonderer Berücksichtigung der so sehr vernachlässigten Deutschen. 2) Allgemein musikgeschichtliche wissenschaftliche Aufsätze, Abdrücke von Manuscripten etc. 3) Beschreibung seltener Druckwerke. 4) Bibliographische Arbeiten. 5) Kritiken über Werke, welche nur die Musikgeschichtsforschung betreffen. Unter den unterzeichneten Mitgliedern der Gesellschaft, welche das Monatsheft herausgeben, bemerken wir die angesehensten Männer, welche sich bisher in der Musikgeschichtschreibung hervorgethan haben. Wir nennen nur die Herren Otto Kade, Anselm Schubiger, Moritz Fürstenau, G. Döring, Heinrich Bellermann, Franz Commer, A. G. Ritter, C. F. Weitzmann, Wilh. Teschner, Ludwig Erk. Das Programm ist durch jede Buchhandlung von der T. Trautwein'schen kgl. Musikhandlung in Berlin zu beziehen. Weil mehrfach die Anfrage an mich gerichtet ist, in welchem Verhältnisse diese Zeitschrift zu den »Jahrbüchern für musikalische Wissenschaft« stehen werde, so bemerke ich, dass beide hoffentlich nur gegenseitig fördernd sich berühren werden. Das erwähnte Programm wurde mir in bereits fertiger Gestalt mit dem Ersuchen vorgelegt, dasselbe durch Unterzeichnung zu meinem Theile zu fördern, wozu ich um so mehr bereit war, weil keinerlei Verpflichtung zum Mitarbeiten und keinerlei Verantwortung für das in den »Monatsheften« Publicirte damit verbunden ist. Zur Verhütung von Missverständnissen sei dieses hier ausdrücklich bemerkt; die Herausgabe der Monatshefte durch die Mitglieder der Gesellschaft ist nur eine nominelle und Herr Rob. Eitner der wirkliche und allein verantwortliche Herausgeber. *Chr.*

* **Hamburg.** (Orpheus und Eurydice von Gluck, aufgeführt im Konzert der Singakademie am 1. Dez.) Nachdem die bekannte Scene zwischen Orpheus und den Furien von dieser, früher durch J. Stockhausen, jetzt durch J. von Bernuth geleiteten Akademie schon mehrfach gesungen war, führte dieselbe uns nunmehr die ganze Oper in ihrem ersten Winterkonzerte vor. Ein Konzertvortrag von vollständigen Opern ist natürlich eine Anomalie, die sich aber rechtfertigen lässt, wenn die Bühne solche Werke ganz preisgiebt (wie jetzt geschieht), und namentlich wenn für die Titelrolle eine Vertreterin wie Frau Joachim vorhanden ist. Es ist dies diejenige Partie, welche ihren Gesangsmitteln und ihrer Charaktergestalt im allervorzüglichsten Maasse entspricht, deren Vortrag daher durch harmonische Verschmelzung gleich entwickelter musikalischer und geistiger Kräfte denjenigen Genuss gewährt, welcher der feinste ist, den man von einer Kunstleistung empfangen kann. Wesentlich zu statten kommt ihr hierbei, dass sie diese Partie noch auf der Bühne einstudirt und dort jeden Ton in seinen Wirkungen erprobt hat (wenn wir nicht irren, nahm sie mit »Orpheus« von der Bühne in Hannover Abschied); hieraus erklärt sich zum guten Theile die innere Belebtheit, die Kraft der Tonsprache, die wir bei ihr in dem Maasse in andern Konzertvorträgen nicht wahrgenommen haben und die sich auf der Bühne gleichsam von selber findet, im blossen Konzertbereiche aber so schwer zu erlangen ist; hieraus erklärt sich auch die volle virtuose Selbständigkeit, welche sich die Töne völlig unterthan gemacht und dieselben gleichsam abgewogen hat — und nirgends mehr als hier erinnert Frau Joachim an ihren Gemahl, nämlich darin, dass bei geistigen Naturen alle virtuose Ausbildung nur eine reifere, harmonischere Leistung, niemals aber jenen überverfeinerten Schliff erzeugt, der das Endziel der blossen Virtuosen ist. Frau Otto-Alvsleben sang die Eurydice, eine nicht sehr ergiebige Rolle, doppelt undankbar im Konzertsaale; und sie übernahm dazu noch eine zweite undankbare Partie, die des Amor, der schon als solcher, als eine blasse mythologische Allegorie des 18. Jahrhunderts, dem heutigen Publikum seltsam erscheinen muss. Aber die Häufung unvortheilhafter Solopartien verbunden mit Aenderungen, die ihr noch in der elften Stunde zugemuthet wurden, bewirkte das gerade Gegentheil von dem, was zu befürchten stand, und zeigte die gesammten Mittel dieser Sängerin, die schmelzende, leicht ansprechende, gleichmässige Stimme und die naturfrische Vortragsweise im schönsten Lichte. — Orpheus ist nun eigentlich kein Akademiewerk, so zu sagen, weil dem Chore keine irgendwie erheblichen Aufgaben darin gestellt werden. Und was leicht ist, pflegt man sich leicht zu machen. Die Orchesterbegleitung liess viel zu wünschen übrig — wir bitten den Herrn Setzer, diese Redensart zu stereotypiren, denn wir werden von derselben wohl noch eine geraume Zeit bei jeder Hamburger Chormusik-Aufführung Gebrauch machen können. Weil eine Harfe fehlte, sollte das Klavier genommen werden, und weil das Klavier nicht stimmte, bekamen wir Orpheus' Harfe, jenes Wunderinstrument, welches Thiere, Bäume und Felsen bewegte, im dritten Aufgusse, nämlich als Geigenpizzikato zu kosten. Die Aufführung bestätigte uns aufs Neue, dass die Mischpartitur (eine von »Geschmacksrücksichten« geleitete Vermengung der früheren italienischen und der späteren französischen Bearbeitung), welche man neuerdings von Orpheus in Umlauf gesetzt hat, ein Unding ist, und dass, wenn es vielleicht gerathen sein mag, auf der Bühne der französischen Bearbeitung zu folgen, doch eine Konzertaufführung ohne Zweifel an den ersten italienischen Entwurf gewiesen ist, der in seiner breiteren lyrischen Haltung allein jene künstlerische Harmonie besitzt, die so oft erste Entwürfe vor späteren, durch Nebenrücksichten geleiteten Bearbeitungen auszeichnet.

* **Hamburg.** (3. Philharmonisches Konzert am 4. Dezbr.) Die Orchesterwerke dieses Abends waren Cherubini's Anakreon-Ouverture zum Anfange und Beethoven's zweite Symphonie zum Schlusse. Beide gelangen sehr gut. Namentlich in den Ouvertüren leistet unser Orchester Vorzügliches, während es für den Vortrag der mehrsätzigen Symphonien noch in etwas den langen Athem vermissen lässt, der Eilen und Verweilen, energischen Aufschwung und ruhiges Behagen überall zu einem harmonischen Ganzen zu verschmelzen weiss; die vier Sätze der Symphonie werden daher noch leicht zu vier verschiedenen Stücken. Der schwungvollen Leitung des Herrn v. Bernuth zollen wir volle Anerkennung und hegen die Hoffnung, dass man schrittweise zu immer feinerer Durcharbeitung vordringen werde. Frau Otto-Alvsleben sang eine pathetische Arie aus Mozart's Entführung und später noch eine Bravourarie aus Winter's unterbrochenem Opferfeste. Beide gelangen sehr, namentlich die letzte erwarb ihr reichen Beifall, in welchen wir gern einstimmen, ohne damit die Verantwortung für jeden ihrer Koloraturtöne zu übernehmen; in Wahrheit begegnen wir hier, wenn auch in geringerem Grade, derselben ungleichmässigen gesanglichen Ausbildung, demselben verwischten Vortrage schneller Noten, der zur Zeit bei fast allen deutschen Bühnensängerinnen vorhanden zu sein scheint und sich von der Koloratur wahrer Gesangkünstler ungefähr so unterscheidet, wie auf Tasteninstrumenten der Anschlag der elastischen Finger von dem Ueberstreichen der Tasten mit einer Bürste. Aber Frau Otto's frischen Vortrag, ihre schöne Stimme und — was mehr ist — ihren bedeutend ausgebildeten Schönheitssinn schätzen wir so sehr, dass wir lebhaft wünschen, sie an unserer Bühne angestellt zu sehen; sie würde für Oper und Konzert gleich wohlthätig wirken und eine wahre Lücke bei unseren Gesangaufführungen ausfüllen. Herr Schradieck, bisher Konzertmeister in Moskau, jetzt (seit Auer's Abgang nach Petersburg) in derselben Eigenschaft hier in seiner Vaterstadt wirksam, erfreute uns durch den Vortrag des Spohr'schen E moll-Konzerts und der Othello-Phantasie von Ernst. Seine Technik ist ausserordentlich entwickelt und in langsamen getragenen malerischen Sätzen ist sein Spiel sehr ausdrucksvoll. Bei schnellen Stücken, die Kraft erfordern, offenbart er auch noch eine vollendete Technik, an der kaum etwas auszusetzen ist, aber die Energie des Ausdruckes fehlt; es ist nur noch ein korrektes Tonspiel, aber keine wahrhaft musikalische Sprache mehr, der Bogen läuft wie auf Schlittschuhen dahin, so dass er kaum die Saiten und sicherlich nicht die Herzen berührt. Man erzählt von Mozart, dass er eine Sängerin, die so zaghaft schrie, plötzlich erfasst und auf das dadurch bewirkte resolute Schreien ihr zugerufen habe »So müssen's schrei'n«. Nun, wenn Herr Schradieck einmal *Allegro con fuoco* nach seiner jetzigen Weise spielte, so könnte der Kapellmeister oder ein verehrtes Komitémitglied die Offenheit scherzhafter Weise wohl ebenso weit treiben und durch eine ähnliche Ueberraschung bei diesem vorzüglichen Spieler die Energie hervorlocken. Das Feld des Erlernbaren, auch des geistig Erlernbaren, ist in der Kunst unendlich gross, und ein energischer Konzertmeister ist als Orchesterleiter unentbehrlich.

Digitized by Google

ANZEIGER.

[239] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Neue billige Prachtausgabe
von
Beethoven's Sinfonien
in Partitur.

Herausgegeben von **Fr. Chrysander.**

Nr. 1. Pr. 1 Thlr. netto. Nr. 2—8. Pr. à 1 Thlr. 15 Ngr. netto.
Nr. 9. Pr. 3 Thlr. netto.

In elegantem Einbande mit Golddruck kostet jede Sinfonie 15 Ngr. mehr.

---

[240] Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Fr. Chopin's Werke
für das Pianoforte
in neuer eleganter Octav-Ausgabe.
Sieben Bände, roth cartonnirt.

Walzer	1	Thlr.	—	Ngr.
Polonaisen	1	»	15	»
Notturnos	1	»	10	»
Mazurkas	1	»	15	»
Balladen, Berceuse, Barcarole	1	»	10	»
Préludes, Scherzos, Impromptus	2	»	—	»
Sonaten, Allegro, Phantasie, Variationen, Rondo	2	»	—	»

---

[241] Verlag von
J. Rieter-Biedermann
in Leipzig und Winterthur.

W. A. MOZART.

Adagio für zwei Klarinetten und drei Bassethörner. Für Pianoforte zu 2 Händen bearbeitet von H. M. Schletterer. $12\frac{1}{2}$ Ngr.

Andante aus der Serenade (in C moll) für 2 Klarinetten, 2 Oboen, 2 Hörner und 2 Fagotten. Für Pianoforte zu 2 Händen bearbeitet von H. M. Schletterer. $12\frac{1}{2}$ Ngr.

Allegretto und **Menuett** aus den Quartetten für Streichinstrumente Nr. 8 in F dur und Nr. 7 in D dur für Pianoforte übertragen von Charles Delioux. $22\frac{1}{2}$ Ngr.

Drei Divertissements für 2 Violinen, Viola, Bass und 2 Hörner. Für Pianoforte zu 2 Händen bearbeitet von H. M. Schletterer. Nr. 1 in D, Nr. 2 in F, Nr. 3 in B à 1 Thlr.

Fuge für das Pianoforte. Für Orgel übertragen und mit Pedal-Applikatur bezeichnet von G. Ad. Thomas. $12\frac{1}{2}$ Ngr.

Türkischer Marsch (aus der Sonate für Pianoforte in A dur). Für Orchester instrumentirt von Prosper Pascal. (Am Théâtre lyrique in Paris als Zwischenakt in der »Entführung aus dem Serail« eingelegt.) 8.

Partitur $17\frac{1}{2}$ Ngr.
Stimmen komplet 25 Ngr.
Jede Stimme einzeln à $1\frac{1}{2}$ Ngr.

Op. 114. **Maurerische Trauermusik** für Orchester. Für Pianoforte zu 2 Händen bearbeitet von H. M. Schletterer. $12\frac{1}{2}$ Ngr.

Serenade (in Es dur) für 2 Klarinetten, 2 Oboen, 2 Hörner und 2 Fagotten. Für Pianoforte zu 2 Händen bearbeitet von H. M. Schletterer. 1 Thlr.

---

[242] Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Für Geiger.

Ferd. David, Dur und Moll.

25 Etuden, Capricen und Charakterstücke in allen Tonarten für die Violine allein oder mit Pianofortebegleitung, zur höheren Ausbildung in der Technik und im Vortrage. Op. 39. Zwei Hefte.

I. Heft. Für Violine allein	2	Thlr.	—	Ngr.
Dasselbe mit Pianofortebegleitung	5	»	—	»
Dasselbe. Die Pianofortestimme allein	3	»	—	»
II. Heft. Für Violine allein	1	»	20	»
Dasselbe mit Pianofortebegleitung	4	»	10	»
Dasselbe. Die Pianofortestimme allein	2	»	20	»
Am Springquell. Charakterstück für die Violine mit Begleitung des Pianof. (aus Obigem, No. 6.)	—	»	20	»

Franz Schubert's Werke für Kammermusik
[243] für **Pianoforte zu vier Händen** bearbeitet.
Verlag von *F. E. C. Leuckart* in Breslau.

Soeben erscheint:

Grosses Quartett in G-dur
von
Franz Schubert.
Op. 161.

Für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet von
C. Hübschmann.

Preis: $1\frac{2}{3}$ Thlr.

Dieses Quartett zählt zu den schönsten und reifsten Kompositionen des Meisters und erscheint hier zum ersten Male in vierhändiger Bearbeitung.

Früher erschienen:
Quartett in A-moll. Op. 29. 1 Thlr.
Quartett in D-moll. Op. posth. $1\frac{1}{3}$ Thlr.
Quintett in C-dur. Op. 163. $1\frac{1}{3}$ Thlr.

---

[244] Die **Pianoforte-Fabrik** von
Breitkopf & Härtel in Leipzig
ist für die Festzeit in allen Gattungen assortirt und empfiehlt besonders ihre Flügel in grossem und kleinem Format, so wie ihre Pianinos.
(Preismedaillen: Berlin, Dresden, Leipzig, London, Stettin.)

---

[245] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

SUITE
in Canonform
für
2 Violinen, Viola, Violoncell und Contrabass
(Orchester)
komponirt von
Julius O. Grimm.

Partitur $22\frac{1}{2}$ Ngr. Stimmen 1 Thlr. 18 Ngr. Vierhändiger Klavier-Auszug vom Komponisten 1 Thlr. 3 Ngr.

Verantwortlicher Redakteur: Robert Seitz in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 23. Dezember 1868. **Nr. 52.** III. Jahrgang.

Inhalt: Pietro della Valle (Schluss). — Anzeigen und Beurtheilungen. — Vollständiges Verzeichniss der Aufführungen des Cäcilien-Vereins zu Frankfurt a. M., während der 50 Jahre von 1818—1868. — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Aufforderung zur Subscription.

Mit dieser Nummer schliesst der dritte Jahrgang dieser Zeitung, und bitte ich die geehrten Abonnenten, welche ihre Bestellungen auf den nächsten Jahrgang nicht schon eingesandt haben, dies schleunigst zu bewerkstelligen, damit keine Störung in der Versendung eintritt.

Hiermit verbinde ich die Anzeige, dass ich mich entschlossen habe, mehrfach geäusserten Wünschen entsprechend, den Preis der Allgemeinen Musikalischen Zeitung von $5\frac{1}{3}$ Thlr. auf vier Thaler für den Jahrgang oder einen Thaler für das Quartal zu ermässigen, und bitte ich die Freunde dieses, nur wahrer künstlerischen Interessen gewidmeten Blattes, die dadurch wesentlich erleichterte grösstmögliche Verbreitung desselben sich angelegen sein zu lassen.

J. Rieter-Biedermann.

Pietro della Valle.

Stimme eines Modernen aus dem siebzehnten Jahrhundert.

Von **Friedrich Chrysander.**

(Schluss.)

Ueber die Musik der Gegenwart:

welche durchaus nicht geringfügiger, sondern sogar besser ist als die der früheren Zeit.

An Herrn Lelio Guidiccioni.

Sendschreiben von Pietro della Valle.

Die kirchlichen Kompositionen anlangend, auf welche uns das Vorstehende schon geführt hat, bewundere ich ebenfalls jene berühmte Messe von Palestrina, die Ihnen so sehr gefällt und welche die Ursache war, dass das tridentinische Concil die Kirchenmusik nicht ganz abstellte. Diese Sachen hat man in Ehren zu halten, nicht um sich ihrer zu bedienen, sondern um sie in einem Museum als sehr schöne Alterthümer aufzubewahren. Die päpstliche Kapelle, die der ganzen Welt im Kirchengesange als Muster dienen kann, sieht sich immer nach neuen Kompositionen um, obwohl sie an Tonsätzen alter Meister keinen Mangel hat; aber man will Neues haben. Und wenn Sie mir sagen, dass man vor Jahren in der Kapelle besser sang als jetzt, so antworte ich, dass dieses nicht von den Kompositionen verschuldet ist, sondern von der Eile, mit welcher die kirchlichen Funktionen betrieben werden, und deswegen scheint hier die Musik, sei sie auch noch so schön, nicht in ihrem wahren Glanze. In anderen Kirchen aber, wo die Musiker keine solche Eile haben, welche Schönheiten hört man da nicht von neueren Meistern? Vor wenigen Jahren, kurz nach meiner Wiederankunft in Italien, hörte ich eines Pfingstmontags in der Kirche zum heil. Geiste eine blos von Nonnen gesungene Vesper, die von Kopf bis zu Fuss aus schmuckreicher Musik bestand, dass ich heilig und theuer versichere, in meinem Leben nie etwas Schöneres gehört zu haben. Ich weiss nicht von wem die Komposition war, allein sicherlich war es ein Moderner, und vielleicht Jener, der noch lebt und gegenwärtig der Musikmeister dieser Nonnen ist.*) Zu Weihnacht desselben Jahres befand ich mich während des ganzen Hochamtes und der Messe in der Kirche S. Apollinare, wo alles Gesungene mit der grossen Feierlichkeit des Tages im schönsten Einklange stand; ich hielt in Anbetracht der guten Musik mit grösstem Wohlgefallen bis zu Ende aus, obwohl ich immer auf den Füssen bleiben und wegen meines Zuspätkommens unter einer grossen Anzahl Menschen dicht gedrängt stehen musste. Besonders der Anfang, das *Venite exultemus*, war von einer Schönheit, die ich nicht zu beschreiben vermag. Der Autor ist mir unbekannt geblieben; vermuthlich war es der Kapellmeister jener Kirche, den ich nicht kenne. Musik aus lange verflossenen Zeiten habe ich nicht gehört, da mein Alter noch nicht 54 Jahre beträgt; aber nach dem, was ich davon geschrieben finde, oder nach jenen Stücken, die ich als Knabe oder Jüngling vernahm, scheint es mir, als ob sie vor der der heutigen Zeit den Hut ziehen müsse.

Ich weiss, dass es Einige giebt, denen der Missbrauch der Musik in Kirchen nicht gefällt: ich lobe ebenfalls die Beurtheilung und das Wissen jener Komponisten, die an jedem Orte, zu jeder Zeit und bei jeder Sache den erfor-

*) Vermuthlich Carissimi, der grösste römische Komponist im siebzehnten Jahrhundert, der um 1640, als della Valle schrieb, noch wenig bekannt war.

Digitized by Google

derlichen Anstand zu bewahren wissen. Ohne Zweifel gebührt der Kirche etwas Anderes als dem Theater, den Schauspielen, den Strassen u. s. w. Anders muss die Musik bei Maskeraden, anders bei Prozessionen, anders bei Serenaden sein. Hochzeit- und Tafelmusik hat nichts mit Leichenmusik gemein, und in Kirchen selbst sollte die Weihnachtsmusik ganz verschieden sein von jener auf Ostern, und diese wieder von der der Charwoche. Auf jeden Fall hat in allen diesen Sachen die vernünftige Einsicht zu entscheiden, und wer eine solche nicht besitzt oder nicht anzuwenden weiss, wird nie etwas Gutes leisten. Aus triftigen Gründen aber werde ich niemals einer jener überaus Gewissenhaften sein können, die die Musik gänzlich aus den Kirchen zu verbannen und zum einfachen Spiele oder Kapuzinergeleier herabzusetzen streben, denn mich hat Musik noch nie zu etwas Bösem verleitet: daher ich auch nicht ohne Abscheu das Gebahren jener Schwachköpfe wahrnehmen kann, die ich wegen ihres Musikhasses eher Höllengeschöpfe nennen möchte, als Erben jenes seligen Paradieses, wo man den allmächtigen Schöpfer in Lobgesängen preist.

Ich weiss nicht, es kann sein, dass ich vielleicht zu sinnlich bin, indessen bekenne ich meine Schuld: den Chor der barfüssigen Karmeliter kenne ich als ein sehr andächtiges Institut; aber, die Wahrheit zu sagen, würde ich dieser Musik bei öfterem Besuche nicht ohne Langeweile zuhören können. Unsere edle Kirche zu S. Andrea della Valle — obwohl sie einen sehr guten Gottesdienst hat und für mich so bequem und so nahe gelegen ist, auch mir die Ehre erzeigte, ihren Namen von meinem Hause und meiner Strasse zu entlehnen, und obwohl ich den guten Vätern parteiisch zugethan bin und in mehr als einer Hinsicht ihnen Dank schulde — besuche ich blos deshalb so selten, weil ihr Gesang mich nicht anzieht. Schon lieber gehe ich zu den Dominikanern zur Minerva und zu jenen vom S. Agostino, weil ihr Gesang meinem Ohre wenigstens einiges Gute bietet; auch missfallen mir die Zoccolanti von Araceli nicht — allwo sich unsere Familiengruft befindet und ich daher mein ewiges Haus haben werde —, wegen des Vergnügens, das mir ihre schallenden Bässe verschaffen. Mit einem Worte, ich gehe lieber dorthin, wo gut gesungen wird; und ich weiss, wie oft schon gute Musik Gefühle von Andacht und Reue, sowie das Verlangen nach den himmlischen Dingen im jenseitigen Leben in mir erweckt hat.

Am Ende spreche wer will schlecht von der Musik, wünsche wer will den Kunstgesang aus den Kirchen zu verjagen, — ich aber wünsche ihn zu haben und suche ihn auf: und (vielleicht ist es ein Fehler an mir, vielleicht ist's meine Sinnlichkeit, wie ich schon sagte, doch was immer es auch sei, bekenne ich aufrichtig meine Schuld) viel öfter gehe ich in die Kirchen, wo gut gesungen wird, als ich es thun würde, wenn man das Singen einstellte. Die **Oratorien** gewähren mir ein ganz besonderes Vergnügen; von denen, die Alla Morte gesungen wurden, pflegte ich auch nicht ein einziges zu versäumen, und im letzten Jahre, obwohl keine mehr aufgeführt wurden, besuchte ich doch während der ganzen Oktave jeden Abend den Gottesdienst, angeregt und zur Andacht gestimmt durch die schöne Musik, welche ich im Jahre vorher während der achttägigen Feier dort vernommen hatte. Während der Oktave der Heiligen ging ich gern nach S. Girolamo, zur Neuen Kirche, zur Rotonda, der guten Musik halber, die man hier jeden Abend zu hören bekam. Wenn die Musik nicht gewesen wäre, würde ich wohl nicht so häufig des Nachts bei schlechtem Wetter in schlechten Strassen nach den Kirchen gelaufen sein, um ein gutes Werk zu thun, und was bei mir der Fall war, sollte ich denken, war bei anderen Leuten auch der Fall. Man singe daher in Kirchen, um die Menschen zu guten Werken desto mehr anzureizen, und man singe in der besten Weise, die man weiss und kann: da selbst das Allerköstlichste, zum Lobe des Allmächtigen verwandt, nur ein geringes Ding ist. Man verdamme daher nicht die musikalische Kunst an sich wegen gewisser Fehler und Unschicklichkeiten, die ein Stümper darin begeht; denn es ist eine alte Wahrheit, dass Fehler und Gebrechen in dieser Welt unmöglich ganz beseitigt werden können. Man achte auf die, welche es löblich machen, und lasse sich von ihnen rathen, wie man sich diesfalls in der Kirche benehmen muss. Man trachte durch würdigen Gesang in der Kirche das Paradies nachzuahmen, denn das ist das Wahre. So weit die Schwäche menschlicher Kunst es vermag, sucht die Musik dasselbe in dieser Welt uns auf irgend eine Art darzustellen: man zolle ihr daher unsterbliches Lob, und man preise aus vollem Herzen, wie es sich gebührt, jene Meister unserer Zeit, die, indem sie diese Kunst mit so vielem Verstande zu handhaben wissen, sich und dem gegenwärtigen Jahrhunderte ewige Ehre machen und die den besten Meistern der Vergangenheit nicht nur ebenbürtig sind, sondern sie, wie ich bewies, noch übertreffen.

Was ich bis jetzt gesagt habe, werden Ew. H. bemerken, hat noch gänzlich nichts zu schaffen mit jenen Neuigkeiten in der Musik, die durch lange und mühevolle Studien als Sprösslinge der tiefsten Gelehrsamkeit aus den Ruinen und Schutthaufen der Vorzeit, unter welchen sie seit dem Untergange der besseren Zeiten durch die Barbaren so zu sagen begraben lagen, nun neuerdings durch unsern Herrn **Giovanni Battista Doni** wieder an das Tageslicht gehoben und der musikalischen Welt zum allgemeinen Gebrauche wie zur Bereicherung dargeboten sind. *)

Seltene Neuigkeiten fürwahr, die den vergangenen Zeiten gänzlich unbekannt blieben und so zahlreich und solcher Art sind, dass ich Gott preise so glücklich gewesen zu sein, sie mit zuerst kennen und gut verstehen gelernt zu haben, um sie sogleich praktisch anzuwenden (Hr. Doni hat mir alle seine gedruckten und noch zu druckenden Schriften auf die liberalste Art mitgetheilt und Mehreres mündlich erläutert). Und ohne Umschweife kann ich Sie als aufrichtiger Freund nun versichern, dass jene von Hrn. Doni vorgeschlagene Methode uns dahin bringen wird, alles das, was wir bis jetzt durch die geistreichsten Männer über Musik besassen, zu verfünfzehnfachen. Mit grösster Leichtigkeit kann jeder Kunstbeflissene, wenn er nur den Willen hat und kein Esel ist, diese Art in einem einzigen Tage so weit begreifen, dass er sie nach Maassgabe seines Talentes in eigenen Kompositionen anzuwenden vermag, welche dann von Jedem, der in den Noten sicher ist (wie ich erst neulich mit einem Mädchen probirte, dem so etwas noch ganz unbekannt war), gesungen und gespielt werden können, sobald die Instrumente darnach eingerichtet sind. Ich habe deren schon in ansehnlichem Vorrathe, und Jeder, der einige davon wünscht, wird sie leicht haben können. Sollte aber das, was ich hier mittheile, Jemandem paradox erscheinen, so bin ich's zufrieden, wenn Sie dabei meinen Namen nennen und hinzu fügen, dass ich gern bereit sei, jedem Neugierigen, der zu mir kommen will, das Behauptete mit der That zu be-

*) Doni's Vorschläge zur Vereinfachung der musikalischen Komposition und Lehrart, sowie des Instrumentenbaues, gegründet auf altgriechische und -römische Praxis, sind niemals allgemein gutgeheissen, obwohl der Kunst förderlich gewesen.

Digitized by Google

weisen. Inzwischen liefere ich Ihnen eine kleine Probe davon in einem Kompositiönchen nach dieser Manier von mir selbst, von dessen Werthlosigkeit ich, sofern es meine Gedanken enthält, hinreichend überzeugt bin, das aber nichtsdestoweniger dazu dienen mag, Sachkundigen die genannten Doktrinen zu veranschaulichen und den Nutzen dieses neuen Weges für die Musik einleuchtend zu machen; Ihnen übrigens wird das Stückchen gar nicht umhin können zu gefallen, da es über einen Text Virgil's gemacht ist. Während es kopirt wird, verfasse ich in aller Eile diese Skizze zur Vertheidigung einer Meinung, die ich sehnlichst wünsche aufrecht zu erhalten und von Allen anerkannt zu sehen, und bitte Ew. H. sie nun so, wie sie ist, gütigst hinzunehmen. Verzeihen Sie die Kühnheit, mit der ich mir erlaubte Jemandem zu widersprechen, der mich in allen Sachen hundert Jahre lang in die Schule nehmen könnte; verbessern Sie die in diesen Blättern enthaltenen Fehler mit gütiger Hand; und endlich, behalten Sie mich lieb, wie ich stets ein Gleiches thue und, Ihnen die Hände küssend, mich verbeuge.

Vom Hause, am 16. Januar 1640.

Anzeigen und Beurtheilungen.

E. Deurer. *Trio pour Piano, Violon et Violoncelle.* Op. 4. Pr. 3 Thlr. 10 Ngr. — Leipzig, R. Seitz.

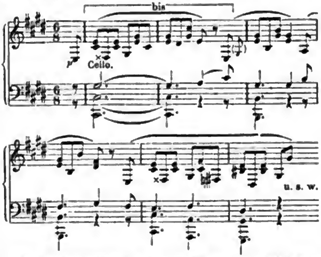
S. B. Der junge Komponist, dessen zehn Phantasiestücke für Klavier Op. 2 und drei »*Pièces pour Violoncelle et Piano*« Op. 3 wir in Nr. 22 dieses Jahrgangs mit besonderer Betonung anzeigten, und über dessen bisherigen Bildungsgang wir damals eine Notiz beizufügen für gut fanden, hat nun die Aufmerksamkeit der Musikfreunde abermals, und zwar durch ein grösseres Werk, auf sich gelenkt. Wir unterziehen uns gern der Anzeige auch dieses Werkes, weil wir in Leipziger Privatkreisen den Klavierpart des neuen Trios vom Komponisten selbst, also in seinem eigensten Geiste, ausführen gehört haben.

Es wird Niemand Wunder nehmen, wenn wir von vornherein aussprechen, dass wir dem Trio gegenüber zugleich einen strengen und einen nachsichtigen Standpunkt einnehmen werden. Einen strengen, weil Angesichts der grossen Meister der Kammermusik die Anforderungen an jeden neueren Komponisten naturgemäss hinaufgeschraubt sind; einen nachsichtigen, weil man heutzutage von dem Op. 4 eines jungen Komponisten noch nicht erwarten darf, dass es die Schwierigkeit der Form als überwunden erweisen, dass es an Reichthum und Neuheit des Inhaltes mit den Werken vollendeter Meister sich werde messen können.

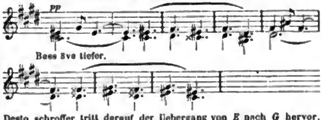
Unser Trio gehört, wie Jeder beim Aufschlagen auch nur der ersten Seiten bemerken wird, der Schumann'schen Richtung an, und zwar nicht allein nach Seite des vollen, fast dicken Klaviersatzes, sondern auch überhaupt nach Seite der Harmonik. Während die sogenannte Mendelssohn'sche Richtung oder Nachfolge immer mehr auf blosse Aeusserlichkeit ausging und daher sichtlich verflachte, waren die »Schumannianer« bemüht, in ihren Werken mehr Polyphonie und harmonischen Reichthum, mit einem Worte mehr musikalischen »Geist« zu entwickeln. Artete dieses Streben zuweilen in Gesuchtheit, Härten, Melodiearmuth u. s. w. aus, so gelang doch einem Theile der jüngeren Künstler durch eine Verbindung der Schumann'schen mit der Schubert'schen Gestaltungsweise die Anbahnung einer Stilart, der man den Vorwurf des reinen und übertriebenen Schumannismus nicht mehr machen darf. Und zu dieser Richtung gehört auch E. Deurer. Können wir uns darüber nur freuen, so hindert uns dies doch nicht zu beobachten, dass unserem Komponisten eine völlige Durcharbeitung jenes Prozesses noch nicht gelungen scheint. Es steckt noch viel Unruhe (übertriebene Modulationssucht, harte Harmoniefolgen u. dgl.) in Deurer's Musik, die auf dem Gebiete der Kammermusik mehr auffällt als im kleinen Genre des »Phantasiestückes«, weil man dort in der grösseren Form die strengere Logik des Satzbaues, die architektonisch reine Gestaltung noch schwerer entbehrt. Zwar ist das Maass des Erlaubten in kühnen Harmoniefolgen, das Maass der Vielgestaltigkeit innerhalb der Einheit nicht zu bestimmen — Beethoven und Schubert würden sonst Mozart gegenüber stets als schwülstig, übertrieben und höchst weitschweifig erscheinen. Indess wer viele Meister in sich aufgenommen hat und selbst dem Neuesten ohne Vorurtheil gegenüber zu treten gewohnt ist, darf sich doch vielleicht erlauben, seinem Gefühle für Maass und Unmaass Vertrauen und Ausdruck zu schenken.

Das Trio besteht aus vier gross angelegten Sätzen: 1) *Allegro ma non troppo* Cis-moll 6/8, 2) *Adagio* E-dur 3/8, 3) *Scherzo Allegro* Cis-moll 3/4, 4) *Finale Allegro molto* Des-dur 2/4.

Der erste Satz beginnt sogleich mit dem Hauptthema, das vom Violoncell zuerst gebracht und vom Klaviere mit einer Begleitung versehen wird, die den Stempel des modernen Klavierstiles auf der Stirne trägt. Man sehe Beides:



Ein Mendelssohnianer von reinem Wasser würde sich hüten, gleich zu Anfang solche harmoniefremde Töne in die Begleitung zu mischen, die dadurch interessanter, aber auch schwerer wird. Nachdem das Klavier dieselbe Melodie mit derselben Halbkadenz (auf $\overset{\#}{Gis}$) vorgetragen hat (begleitet von gehaltenen Akkordtönen der Streichinstrumente), setzt das Violoncell die erste Phrase des Themas mit *a* in D-dur ein. D-dur nach Gis-dur! Wir verstehen theoretisch die Beziehung von $\overset{\#}{Gis}$ und von *D* zur Tonart Cis-moll ganz wohl, und doch wirkt der Eintritt auf uns als Härte, und weit mehr als der analoge Schritt in Beethoven's Sonate Op. 57 Takt 4 und 5; wir haben den Eindruck von »Quinten«, der bei Beethoven nicht da ist. Auch ist der Charakter der Musik kein mysteriöser oder pathetischer und sich leidenschaftlich aufbäumender wie dort, sondern eine mässig bewegte Stimmung herrscht vor, so dass man auf harmonische Sprünge hier so wenig vorbereitet ist wie in einer späteren Stelle (Seite 4, Syst. 3 und 4), wo man aus D-dur plötzlich wieder nach Gis-moll geworfen wird. — Eine gewisse nervöse Unruhe in diesem Satze spricht sich auch noch in dem öfteren Wechsel von 6/8- und 3/4 Takt, oder mit anderen Worten von Drei- und Zweitheilung der Taktheile aus. Aufregend wirkt das Alles, das ist wahr; aber die Kunst soll nicht blos aufregen, sondern vielmehr das scheinbar Widerstrebende und Verschiedenartige in harmonische Einheit zusammenfassen. Häufiger Taktwechsel stört oder alterirt aber das Fundamentale des Rhythmischen so sehr, dass man davon sehr mässigen Gebrauch machen sollte. — Wir wollen jetzt noch die anderen Hauptmotive des Stückes anführen. Der Seitensatz, der im ersten Theile in Cis, dann in E-dur, im zweiten Theile an analoger Stelle in B- dann Des-dur auftritt, ist von einnehmendem Charakter und wirkt in der grösseren Ruhe und Breite seiner rhythmischen Gestaltung (die melodische Phrase fasst zwei Takte zu einem Takte höherer Ordnung zusammen und wird auf verschiedenen Stufen von 4 zu 4 Takten wiederholt) behaglich und besänftigend:

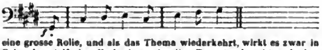


Desto schroffer tritt darauf der Uebergang von *E* nach *G* hervor, worauf jedoch bald wieder nach *E* zurückgelenkt wird. Hier könnte nun bald der Schluss des ersten Theiles erfolgen; aber der Komponist lenkt das unermüdliche Ross seiner Phantasie nochmals nach

Digitized by Google

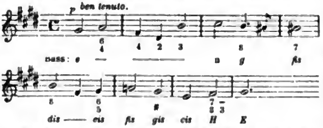
G, bringt den Seitensatz nochmals (mit einer kleinen Variante) daselbst, dann folgt noch *H* und *E* und endlich der Schluss und die Repetition. — Im zweiten Theile verwendet der Komponist das Hauptthema nur wenig, dagegen die Begleitungsfigur desselben, indem er sie für die Streichinstrumente umgestaltet, z. B. in folgender Weise:

wovon er dann die sechs ersten Noten in *legato*-Form zu einem neuen Motive verwendet; ausserdem spielen andere Notenmotive aus dem ersten Theile, z. B.:



eine grosse Rolle, und als das Thema wiederkehrt, wirkt es zwar in Folge des vielfachen Umherirrens in allen Tonarten beruhigend, aber doch mehr als Gegensatz, nicht als Hauptgedanke. Am Schlusse des Satzes ist eine ziemlich ausgedehnte Coda angehängt, die sämmtliche Motive, aber gerade das Hauptthema nicht, nochmals in Erinnerung bringt. Wir können solche Gestaltungsweise nicht »einheitlich und pyramidal« nennen und wünschten, dass der Komponist künftig mehr Gewicht auf den Hauptgedanken legte.

Das *Adagio* (E-dur) leidet ebenfalls am Ueberwuchern der Nebengedanken, welche durch das Hauptthema nur getrennt erscheinen, ohne dass dieses selbst eine eigentliche Entwickelung erführe. Das Hauptthema ist ein einfacher stakliger Liedsatz, der ohne jede Wiederholung nur am Anfange vom Klaviere, dann, nach einer phantastischen Episode, die sich von Gis-moll aus entwickelt, vom Violoncell (wieder in E), und endlich, nach einem grossartig, mitunter fast kirchlich klingenden E moll-Mittelsatze, nochmals in E-dur von beiden Streichinstrumenten in Oktaven gebracht wird. Dieses Theme, dessen weihevolle Stimmung wir nicht übersehen, heisst:

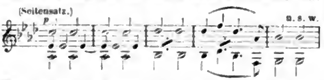


Dieser ganze Satz ist etwas lang gerathen (8 Seiten Klavierpartitur) und hätte leicht, durch Beseitigung einiger Episoden und Ausführungen, knapper gestaltet werden können.

Das *Scherzo* (Cis-moll) ist in seinen Motiven äusserst pikant, doch stehen wir an, das Hauptthema originell zu nennen, worauf es Anspruch zu erheben scheint, denn der Rhythmus desselben

ist uns schon mehrfach, wir können im Augenblicke nicht sagen ob bei Schubert, Mendelssohn oder Schumann, begegnet. Wen indess die rhythmische Reminiscenz nicht stört, wird das Stück reizend finden und jedenfalls ist es äusserst geistreich und lebendig ausgeführt. Wir machen besonders auf den Orgelpunkt auf *dis* aufmerksam, der Seite 33, Syst. 4 beginnt; dann auf die Coda S. 35, Syst. 3, 4 u. s. f., wo das Pizzikato der Streicher mit dem Thema-Motive in wahrhaft origineller und kühner Weise fort- und ausgeführt wird.

Das Thema des *Finales* erinnert stark an Schumann'sche Weise, namentlich an das Klavierquintett desselben Komponisten, während der Seitensatz ebenso lebhaft Schubert ins Gedächtniss ruft:



Eine trompetenartige Fanfare (zuerst S. 39, Syst. 4) will uns, obwohl ihr Motiv aus dem Vorausgegangenen abgeleitet ist, doch nicht recht zum Ganzen passen; sie klingt etwas kindisch in den sonst recht männlichen Charakter des Stückes hinein und konnte, wie wir glauben, durch eine kleine Umbiegung leicht bedeutender gemacht werden. In Bezug auf Modulation erscheint uns der letzte Satz nicht so überladen wie der erste; das Ganze wickelt sich logischer und konsequenter ab.

Der Klavierpart des Werkes ist mit grosser Effektkenntniss geschrieben, ein Klavierspieler wird dabei unter allen Umständen seine Rechnung finden. Weniger lässt sich dies von den Streichpartien sagen, die von dem Klaviere häufig zugedeckt erscheinen, auch mitunter auffallend undankbar und unpraktisch gesetzt sind. Sie erfordern selbst von den besten Musikern ein förmliches Studium, da die Lagen, in denen man spielen soll, in der That oft sehr schwer zu finden sind.

Im Ganzen begrüssen wir trotz aller Ausstellungen das Op. 1 des jungen Komponisten mit Freuden als eines, welches reifere Früchte auf diesem Gebiete wenigstens verspricht und jedenfalls so viel Interessantes enthält, dass kein Musiker es ohne lebhafte Anregung aus der Hand legen wird.

Vollständiges Verzeichniss der Aufführungen des

Cäcilien-Vereins zu Frankfurt a. M.,

während der 50 Jahre von 1818 bis 1868.

(O. bedeutet: unter Mitwirkung des Orchesters.)

Johann Anton André (1775—1842). Lied »Finden und Scheiden«. März 1834. Mai 1834 — »Vater unser«. Februar 1835 (3 Sätze). April 1833 (desgl.).

Emanuel von Astorga. »Stabat mater« 1834 (O.). 1860.

Johann Christoph Bach (1643—1703). Motette »Ich lasse Dich nicht«. 1821. 1826. 1831. März 1834. Mai 1834. 1838. 1841. 1845. 1847. 1853. 1867.

Johann Sebastian Bach. *I. Instrumental-Stücke.* 18stimmiges Allegro für Saiteninstrumente. 1833. — Drei Sätze aus der 4stimmigen Symphonie. 1835. — Adagio in Es-dur aus dem »musikalischen Opfer«. 1833. — Konzert für 3 Klaviere in D-moll nebst Quartettbegleitung. 1833. 1844. 1853. — Konzert für 3 Klaviere in C-dur. 1843 — Konzert für 3 Klaviere in C-dur. 1848. 1858 (mit Streichquartett). — Konzert für 4 Klavier in D-moll. 1835. — *II. Vokalstücke.* Choral »Aus tiefer Noth«. 1858. — Choral »Schmücke dich, o liebe Seele«. 1838. — Choral »Eine feste Burg«. 1863. 1837. — Motette »Fürchte dich nicht«. 1825. 1829. 1832. 1833. 1835. 1343. 1848. 1852. 1858. — Motette »Singet dem Herrn ein neues Lied«. März 1844. Oktober 1844. — Motette »Jesu meine Freude«. 1833. 1848. 1851. 1858. 1865. — Motette »Komm Jesu, komm«. 1842. 1852. — Kantate »Gottes Zeit«. Mai 1833. Dezember 1833. 1834. 1835. 1838. 1839 (O.). 1844. 1846. 1850. 1854 (O.). 1833. 1834 (O.). 1837 (O.). — Kantate »Liebster Gott, wann werd ich sterben«. 1834. 1835. 1838. 1844. 1851. 1852. 1834 (O.). — Kantate »Du Hirte Israel«. 1838. 1844. 1858. — Kantate »Magnificat«. 1848 (O.). 1847. — Kantate »Herr, gehe nicht ins Gericht«. 1843. — Kantate »Bleib bei uns«. 1843 (O.). 1849. — Kantate »Christ lag in Todesbanden«. 1861 (O.). — Kantate »Ach wie flüchtig, ach wie nichtig«. 1861. 1868. — Kantate »Ich hatte viel Bekümmerniss«. 1868. — 132. Psalm »Aus der Tiefe«. 1834. 1838. 1839. 1848 (O.). — Missa in G-dur. 1851. — Hohe Messe in H-moll. 1828. (Credo, O.). Januar 1831. (Kyrie, Gloria, O.). April 1831. (Kyrie, Gloria und Credo). 1833 (Gloria, O.). 1836 (Gloria). 1838 (Credo). 1848 (Credo, O.). 1853 (Credo). 1856 (O.). Januar 1857 (O.). November 1857 (O.). 1861 (O.). 1866 (O.). 1868 (O.). — Weihnachts-Oratorium. 1858 (Thl. I bis IV, O.). — Matthäus-Passion. 1828 (O.). 1833 (O.). 1831. März 1832 (O.). April 1832 (O.). 1834 (O.). 1843. 1844. 1845. 1847. 1848. 1852. 1851. 1853. 1855. 1856 (O.). 1857 (O.). 1858 (O.). 1859. 1863 (O.). 1863 (O.) 1863 (O.). 1865 (O.). 1866 (O.). 1868 (O.).

Ludwig van Beethoven. *I. Instrumentalwerke.* Klavier-Sonate in C-dur Op. 33 (gespielt von Felix Mendelssohn). 1845. — Klavier-Konzert in C-moll (O.) — Klavier-Konzert in G (gespielt von Frl. Johanna Wendelstadt). 1833 (O.). — Ouvertüre zu Coriolan. 1828 (O.). — Ouvertüre Op. 124. 1833 (O.). 1839 (O.). — 7. Symphonie in A-dur. 1839 (O.). 1829 (O.). — 9. Symphonie in D-moll. Oktober 1864 (O.). November 1864 (O.). 1866 (O.). — *II. Vokalwerke.* Scene und Arie »Ah perfido«. 1845 (O.). — Schottische Lieder. 1835. — Basslied nach Gellert für Sopransolo. 1831. — Lied »An die Hoffnung« nach Tiedge. 1832. 1834. — Elegischer Gesang »Sanft wie du lebtest«. 1829. März 1834. Mai 1834. 1843. — Chor: »Meeresstille und glückliche Fahrt«. 1833 (O.). 1834. 1848. — Opferlied für Altsolo und Chor. 1844. 1852. — Drei Hymnen (Missa in C). März 1833 (O.). Oktober 1833 (O.). 1835. 1849. 1855 (O.). — Missa solennis. 1827 (Sanctus und Benedictus, O.). Mai 1832 (Kyrie und Gloria). November 1833 (Kyrie und Gloria, O.). 1848 (Benedictus). 1847 (Kyrie). 1868 (O.).

Casper Bischoff (geb. 1823). Chor »Ecce panis«. 1854 (O.).

John Wall Callcott (1766—1821). Englisches Glee (6stimmig). 1843.

Digitized by Google

Luigi Cherubini. Aus der Oper »Elise«. 1837 (Introduktion). 1838 (Ouvertüre und Introduktion, O.). — Aus der Oper »Faniska«. 1834 (Ouvertüre. Introduktion. Arie in G. Terzett in A, O.). — Hymne für Frauenchor »Laude Sion Salvatorem«. 1834. 1848. 1858. — Offertorium für Sopransolo. 1838 (O.). 1840 (O.). 1843 (O.). 1845. 1851. — Motette »Iste dies observabilis est domini«. 1833. 1838 (O.). 1843. 1853. 1856. 1863. — Requiem in C-moll. 1828. 1831. 1832. 1835. 1837 (O.). 1838. (Requiem, Dies irae und Domine, O.). 1833 (O.). 1835 (O.). April 1837 (grössere Bruchstücke). August 1837 (O.). 1843 (Dies irae). 1838. 1858 (O.). 1861. 1863 (O.). 1867 (O.). — Requiem für Männerstimmen 1838 (Pie Jesu und Agnus Dei, O.). April 1848 (Kyrie, Dies irae und Agnus Dei). 1848 (O.). 1848 (O.). — Missa in D-moll. 1848. 1854. 1858. 1888 (O.). — Krönungsmesse. 1838 (Benedictus und Agnus Dei). — »Tantum ergo«. 1834. — Achtstimmiges Credo. 1857.

Francesco Durante. Missa. 1827. — »Misericordias Domini« (doppelchörig). 1861.

Robert Franz (geb. 1815). Kyrie in Es-dur. 1858.

Niels Gade. Comala. 1848.

Christoph von Gluck. Armide. 1824 (Bruchstücke). — Orpheus. 1834 (Arie mit Chor). 1834 (desgl.). 1837 (desgl.).

Carl Heinrich Graun. Oratorium »Der Tod Jesu«. 1838. 1854 (O.).

Carl Guhr (1787—1848). Kyrie. 1838.

Georg Friedrich Händel. Der 100. Psalm. 1833. 1835. 1838. 1841. 1843. 1838. 1858 (O.). — Utrechter Tedeum. 1858. — Alexanderfest. 1833 (O.). 1831 (O.). 1837 (O.). — Empfindungen am Grabe Jesu. 1831. 1848. 1858. — Saul. 1836 (O.). 1845 (grössere Bruchstücke). 1381 (desgl.). — Israel in Egypten. 1837. 1841. 1848 (grössere Bruchstücke). 1853 (desgl.). 1855. 1358 (O.). 1868 (O.). — Messias. Februar 1831. November 1831. 1833. Januar 1838 (O.). Februar 1838 (O.). 1834. 1845. 1858. 1864 (O.). — Samson. 1828. 1833. 1824. 1838 (O.). 1838 (O.). 1838 (O.). 1838. 1848. 1857 (O.). — Semele. 1823. 1837. 1848 (grössere Bruchstücke). 1835. — Judas Makkabäus. 1831. 1838 (nur Theil I. und III.). 1833. 1838. 1838 (O.). 1831 (O.). 1835 (nur Theil I.). 1836 (grössere Bruchstücke). 1848. 1853. 1858 (O.). 1361 (O.). — Josua. 1837 (grössere Bruchstücke). 1839. 1848. 1853. 1858. — Salomo. 1844. 1348. — Jephta. 1841. 1844. 1858 (O.). 1864 (O.).

Moritz Hauptmann. Auf dem See »Und frische Nahrung«. 1837. 1838. März 1834. Mai 1334. 1848. — Wandrers Nachtlied. 1848. — Morgengesang. 1858. — Geistliche Gesänge. Februar 1858. November 1858. — »Salve regina«. 1832. 1834. 1838. 1848. 1847. 1858. 1858. — Offertorium. 1833. — Kantate »Am Cäcilientage«. Oktober 1833. November 1835. 1838. 1848. 1837. 1858. — Grosse Messe. 1835 (Benedictus). — Vokalmesse. 1851.

Joseph Haydn. Abendlied »Herr, der du mir das Leben«. 1821. 1834. 1848. 1841. 1843. 1857. — Danklied zu Gott »Du bist's, dem Ruhm und Ehre«. 1839. — Motette »Des Staubes eitle Sorgen«. 1844. 1868. 1887. — »Salve regina«. 1834 (erster Satz). — Oratorium »Die sieben Worte des Erlösers am Kreuze«. März 1834 (Thl. I und III). Mai 1834. — Oratorium »Die Schöpfung«. 1828. 1838 (O.). 1831. 1858. 1861 (O.). — Oratorium »Die Jahreszeiten«. März 1833 (mit Weglassung des Herbstes). Mai 1838. 1838. 1838. 1834 (O.). 1835 (O.). 1847 (O.). 1854. 1864 (O.). 1865 (O.). 1867 (O.). 1867 (Sommer und Herbst, O.).

Ferdinand Hiller (geb. 1812). »Ave Maria« für 3 Frauenstimmen. 1838. — 81. Psalm. 1837. — Aus den hebräischen Gesängen: »O weint um sie«. 1834 (O.). — Oratorium »Die Zerstörung Jerusalems«. 1848 (O.). 1868 (O.).

Nicolo Jomelli. Requiem. 1835 (grössere Bruchstücke).

Bernhard Klein. »Ave Maria«. 1839. — Oratorium »David«. 1852 (O.).

Antonio Lotti. Achtstimmiges crucifixus. 1835. 1842. 1852. 1857. 1858.

Benedetto Marcello. »Miserere«. 1831 (8 Sätze). — 38. Psalm für dreistimmigen Chor. 1841. 1848 (grössere Bruchstücke).

Luca Marenzio (1550—1599). Madrigale. 1858.

Felix Mendelssohn-Bartholdy. *I. Instrumental-Werke.* Ouverture »Die Hebriden«. 1838 (O.). — *II. Vokal-Werke.* Kyrie für Doppelchor. 1825. — Chor »Verleih uns Frieden«. 1833. März 1834. Mai 1834. 1836. 1838. 1840 (O.). 1847. Januar 1862. Mai 1862 (O.). 1867 (O.). — Kirchenlied »Es ist ein Schnitter«. 1833. 1834. — »Ave Maria«. Mai 1833. Dezember 1833. 1834. April 1835. Juni 1835. 1838. 1838 (O.). 1844. 1847. 1851. 1857. 1861. — »Lauda Sion«. 1854 (O.). — Motetten für weibliche Stimmen (Op. 39): a. »Herr erhöre uns« (Veni domine). Juni 1831. November 1834. 1836. 1838. 1852. b. »Ihr Kinder Israels«. 1832. 1838. 1858. c. »Er ist ein guter Hirte«. 1839. April 1845. Oktober 1845. 1852. — Motette »Aus tiefer Noth«. 1832. 1835. 1836. 1838. 1840. 1849. 1859. — 3 Motetten für Chor und Solostimmen Op. 69: a. »Herr nun lassest du deinen Diener«. 1848. c. »Mein Herz erhebet den Herrn«. 1858. — 2. Psalm »Warum toben die Heiden«. 1845. — 42. Psalm »Wie der Hirsch schreit«. April 1838. Juni 1838 (O.). 1848. 1847. 1856. — 95. Psalm »Kommt, lasst uns anbeten«. 1843. 1845. 1858 (O.). — 114. Psalm »Da Israel aus Egypten zog«. 1844. 1848. 1847. 1865. — 113. Psalm »Non nobis Domine«. 1834. 1838. 1840 (O.). 1843 (O.). 1854 (O.). — Symphonie-Kantate »Lobgesang«. März 1842 (O.). Dezember 1848 (O.). 1858 (O.). — Oratorium »Paulus«. 24. April 1837 (O.). 28. April 1837 (O.). 1838 (O.). 1844 (Grössere Bruchstücke). 1346 (O.). 1858 (O.). 1382 (O.). 1868 (O.). — Oratorium »Elias«. 1847 (O.). 1848 (O.). 1858 (O.). 1863 (O.). — Fragment »Christus«. 1855 (O.). 1859. — Die erste Walpurgisnacht. Januar 1845 (O.). Februar 1845 (O.). 1864 (O.). 1864 (O.). — Athalia. 1850 (O.). — Finale zur Loreley. 1858 (O.).

Franz Messer (1811—1860). Kantate »Dem Unendlichen«. 1845. 1858. — Hymne von Milton »Allmächtiger«. 1854. — Ode »Auferstehn, ja Auferstehn«. 1859. 1868. 1361. — Adventlied von Rückert. 1858.

Wolfgang Amadeus Mozart. *I. Instrumentalstücke.* Symphonie in D-dur. 1833 O. (erster Satz). — *II. Vokalstücke.* Oper »Zauberflöte«. 1818. — Oper »Idomeneo«. 1880. 1884. Januar 1832 (O.). November 1838 (O.). 1834 (O.). 1837 (grössere Bruchstücke). Januar 1845 (O.). Februar 1845 (O.). — Chor »Dir Herr der Welten«. 1825. 1831. — Chor »Ave verum corpus«. 1830 (O.). 1835. 1831. 1834. 1835. 1848. 1851. 1858 (O.). 1867 (O.). — Offertorium »Misericordias Domini«. 1830 (O.). 1321. 1831. 1838. 1838. 1848 (O.). 1847. 1857. 1861 (O.). Januar 1838. Mai 1838 (O.). — Kantate »Heiliger, sieh' gnädig«. 1838. 1834. — Kantate »Die Ihr des unermesslichen Weltalls« 1835. — Kantate »Davidde penitente«. 1831. 1838. 1838 (O.). 1835. 1837 (O.). 1848 (O.). 1858 (O.). 1858 (O.). — Missa in C. Februar 1838. Juni 1838. — Missa in F. 1818. 1881. — Requiem. 1818. 1830. 1832. 1835. 1838 (O.). 1838. 1834 (grössere Bruchstücke). 1835 (O.). 1838. 1841. 1854 (O.). 1858 (O.). 1858 (O). 1880. 1884.

Giovanni Pierluigi da Palestrina. Gloria aus der Missa papae Marcelli. 1825. 1831. 1848. 1858.

Giovanni Battista Pergolesi. »Stabat mater«. 1835 (Bruchstück). 1841.

Andreas Romberg. Psalm »Herr, mein Zufluchtsort«. 1835. — Psalmodie für Doppelchor. 1839.

Johann Nepomuk Schelble. Kantate zur Feier des Cäcilientages »Anbetungswürdigster«. 1818. — Chor »Heilig«. 1834. 1837. — Opferlied von Matthisson. 1834. — Gebet für die Verstorbenen »Ewige Ruhe«. 1838. 1843.

Franz Schubert. Grosse Messe in Es-dur. 1837 (O.).

Heinrich Schütz. »Was betrübst du dich«. 1835. 1835. — »Saul, Saul, was verfolgst du mich«. 1835. 1858.

Xaver Schnyder von Wartensee. Lied von Novalis. 1831. — Chor »Ueber allen Gipfeln«. 1832. 1833. 1834. 1838. 1838. 1831. — Chor »Am Grabe des Freundes«. 1835.

Wilhelm Speyer (geb. 1790). Tauflied. 1834.

Ludwig Spohr. Psalm »Allmächtiger«. 1834. 1838. — Oratorium »Die letzten Dinge«. 1838. 1858 (grössere Bruchstücke).

Maximilian Stadler. 23. Psalm »Gott ist mein Hirt«. 1838. — 43. Psalm »Gott richte mich«. 1831. 1838. — 116. Psalm »Lieb ist's mir«. 1825. 1831. 1833. — 138. Psalm »Ich danke dir«. 1834.

Abt Georg Joseph Vogler. Graduale. 1827. Februar 1835. November 1835. 1845.

Obiges Verzeichniss entnehmen wir einem uns freundlichst zugesandten Büchlein »Festfeier des Cäcilien-Vereins u. s. w. Frankfurt a. M. 1868«. (68 Seiten gr. 8.) Wir ersuchen andere bedeutende Vereine um Einsendung ähnlicher summarischer Verzeichnisse und empfehlen dabei dieses Frankfurter als Muster.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Leipzig.** (Zehntes Abonnement-Konzert im Gewandhaussaale Donnerstag den 17. Dez. 1868.) *PS.* Es bedarf einer kurzen Erläuterung, warum ihr Referent erst in der Mitte der Konzertserie seiner Verpflichtung nachkommt. Nicht eine Nachlässigkeit meinerseits trägt daran die Schuld, sondern ein von Seiten der Direktion vorgefallenes Versehen war die Ursache, dass ich vor erlangter Aufklärung darüber es nicht für angemessen hielt, mit meinen Berichten zu beginnen. — Die vorhergegangenen 9 Konzerte brachten uns zumeist zufriedenstellende, mehrfach sogar ganz vorzügliche Leistungen, zu denen insbesondere die Wiedergabe der Beethoven'schen A-dur und Eroica, und der Sommernachtstraummusik gehören. Das 8. Konzert am 10. Dez. war in seinem Programm dem Gedächtnisse Rossini's gewidmet. So interessant die meisten Nummern waren — es begann mit der Tellouverture und schloss mit dem *Stabat mater*, in

Digitized by Google

dem besonders unsere treffliche Sängerin Frau Peschka-Leutner glänzte — so war doch ein ganzer Konzertabend mit Rossini'scher Musik ermüdend, und das Gewandhauskonzert hätte seine Pietätspflicht genügend erfüllt, wenn Rossini auf die eine Hälfte des Abends beschränkt worden wäre.

Die Physiognomie des Konzerts ist unverändert. Saal, Gallerien und Logen fast überfüllt, das Orchester schon zu gewöhnlichen Zeiten einen für den ganzen Raum unverhältnissmässig grossen Platz einnehmend, bei Chorwerken aber wohl ein Drittel des Saales beanspruchend. Der Klang der Solostimmen und -Instrumente vorzüglich, ebenso der des Orchesters bei mässiger Tonstärke; ganz besonders schön der Ton des Streichorchesters. Aber bei dem *fortissimo* erweist sich der Saal als entschieden zu klein, und wenn viel Blech verwendet wird, so tritt dies in unangenehmster Weise hervor. Es mag sein, dass diese Uebelstände in der Mitte des Saales nicht so fühlbar sind. Da aber Ihr Referent nicht zu den auserwählten Leipzigern gehört, denen in die Wiege die Anwartschaft auf einen Sitzplatz gelegt, und bei der Mündigkeitserklärung die Sperrsitznummer selbst überreicht wird, so ist er, wenn er nicht 2 Stunden lang im schmalen Mittelgange des Saales mitten unter jugendlich strebsamen und mit Lebhaftigkeit applaudirenden Kunstjüngern stehen will, genöthigt, sich in den sogenannten kleinen Saal zu flüchten, in welchen die Tonwellen erst über die dichtgedrängten Köpfe besagter Jünger hinweg und dann durch eine schmale und niedrige Thüre dringen können. Ich bemerke daher gleich im Voraus, dass das Anhören eines Gewandhauskonzertes für die gewöhnlichen Sterblichen zuweilen fast ebensoviel Unbequemlichkeit wie Genuss bereitet, und dass mich die erwähnten Uebelstände entschuldigen mögen, wenn ich oft viel mehr von dem Geräusche unserer zu spät kommenden und zuweilen mitten im letzten Symphoniesatze aufbrechenden Patrizier höre, als von den feinen Nuancirungen unsers Orchesters. Der Neubau eines angemessen grossen Konzertsaales oder mindestens die Vergrösserung des vorhandenen Raumes wird von Jahr zu Jahr dringender gewünscht, freilich leider bis jetzt vorzüglich von der ungünstig situirten Minderheit der Besucher, während die *»beati possidentes«* an dem jetzigen Zustande mit allerhand nicht stichhaltigen Gründen und einer Beharrlichkeit festhalten, die allerdings mehr ihnen selbst als der Kunst und ihren stehenden Verehrern zu Gute kommt.

An Orchesterwerken brachte das zehnte Konzert die Ouvertüre, Scherzo und Finale von R. Schumann und im zweiten Theile die Bdur-Symphonie von Beethoven. Uns will bedünken, als ob beide Werke im Gewandhause schon vollendeter gehört worden wären. Insbesondere erschienen die schnellen Tempi in der Symphonie etwas überhastet; einige kleine Schwankungen und Unfälle glauben wir dem zuschreiben zu müssen, dass die Bläser das angegebene Tempo nicht völlig zu bewältigen vermochten. — Herr de Vroye aus Paris trug ein Konzert für die Flöte von Demersseman vor und ein Larghetto von Spohr. Die Vorzüge, welche den genannten Künstler bereits vor mehreren Jahren bei wiederholtem Auftreten im Gewandhause auszeichneten, traten auch diesmal hervor. Reiner und grosser Ton, eine staunenswerthe gleichmässige Technik, dienstbar einer edlen und künstlerisch maassvollen Vortragsweise, machten das Anhören seiner beiden Vorträge zu einem wahren Genusse. — Als Sängerin trat auf — vor dem Gewandhauspublikum unsers Wissens zum ersten Male — die Dresdner Hofopernsängerin Frl. Natalie Hänisch. Wir bedauern, dass ihr gerade für diesen Abend kein günstigerer Stern leuchtete. In »Scene und Arie aus dem Freischütz« hatte sie etwas mit Indisposition zu kämpfen, ein kleines Versehen vor der zweiten Strophe des Gebetes blieb nicht unbemerkt, und die Arie, welche allerdings unserer Meinung nach eben wegen ihrer unerreichten Bühnengemässheit nicht recht für den Konzertsaal passt, vermochte ihren alten Zauber auf die Hörer nicht auszuüben. Frl. Hänisch sang sodann noch Mendelssohn's: Auf Flügeln des Gesanges, wobei das Träumerisch-Liebliche des Liedes nicht völlig zur Geltung kam, und das Taubert'sche Wiegenlied im Herbst, dem wir, so viele Freundinnen es im häuslichen Kreise haben mag, doch im Konzertsaale allemal eine so kühle Aufnahme wünschen, wie es gestern fand. — Die geschätzte Sängerin giebt dem Gewandhauspublikum hoffentlich bald Gelegenheit, bei angemessenerer Wahl der Musikstücke die Vorzüge zu erkennen, über welche sie als eine technisch durchgebildete Koloratursängerin, unterstützt durch ein ausgiebiges und wohlklingendes Organ, gebietet. Wir sind überzeugt, dass die vielfache und warme Anerkennung, welche sie in Dresden findet, ihr dann auch hier nicht fehlen wird.

✱ **Paris.** Ich will nur gleich mit Rossini beginnen. Freilich hat man über diesen Namen in den letzten Tagen so viel und Vielerlei zu Markte getragen, dass derselbe für einen Recensenten nicht mehr zu verwerthen scheint. Wir wollen daher nur Eines hervorheben, nämlich den auffallenden Unterschied des Eindrucks, den das Leichenbegängniss Rossini's und jenes Meyerbeer's, wie man sich erinnert, auf die Pariser Bevölkerung hervorgebracht hat. Gewiss waren Beide als Grossmeister in der Tondichtung hochgeachtet, aber die öffentliche Theilnahme hat nur den Letzten zu Grabe geleitet. Wenngleich die »Afrikanerin« hinter den Meisterwerken Meyerbeer's zurückgeblieben, so ist es doch gewiss, dass der Dichter der »Hugenotten« und »Robert des Teufels« bis an sein Ende seiner würdig geblieben ist. Meyerbeer war noch am Ende seiner Tage der wackere Kämpe, der er am Anfange seiner Laufbahn gewesen ist — er starb auf dem Schlachtfelde der Kunst. Von Rossini lässt sich nicht Gleiches sagen. Wohl hat er Schönes geschaffen, allein er hat gleich beim Beginn all seine Schöpferkraft daran gesetzt — und darum vielleicht war er mitten im kräftigsten Mannesalter schon erschöpft. Er hat lange gelebt, denn er hat ein doppeltes Greisenalter zurückgelegt, der Mensch überlebte lange den Dichter, und das Jahrhundert, dem dieser vorausgeeilt war, sah jener ruhig an sich vorübergehen, bis auch er nach und nach verlosch und aus dieser in eine bessere Welt ging. Die neugierige Menge strömte herbei, um ihm ein letztes Lebewohl zu sagen; es war aber auch nur Neugierde, was sie bemerken liess. Uebrigens hat ein Jeder Alles aufgeboten, um an der Feier des Tages würdig mitzuwirken. Die neue Kirche der Dreifaltigkeit hat die auserlesenste Versammlung eingeschlossen, die die Pariser Gesellschaft bieten kann, und wie sich von selbst versteht, war die Kunstwelt darin stark vertreten. Viele von denen, selbst die bereits aus dem Wirbel des Pariser Lebens sich zurückgezogen hatten, hielten es für Ehrenpflicht hier zu erscheinen und dem Katafalk den schuldigen Tribut zu zahlen. Die berühmtesten Sänger und Sängerinnen waren herbeigeeilt. Es war wohl die imposanteste Feierlichkeit, die man je gesehen hat, aber ohne Rührung, ohne religiöse Erhebung. Man glaubte einem *Concert spirituel* beizuwohnen, man bewunderte, aber man war nicht gerührt. Sie waren Alle da: die Patti und Alboni, die Nielson und die Grossi und die Krauss und der treffliche Faure und Nicolini und Agnesi (vom italienischen Theater) und die Veteranen Duprez und Tamborini. Wie dieser Verein auserlesener Künstler das etwas zu weltliche Programm ausgeführt, darüber ist schon so viel berichtet worden, dass wir uns dabei nicht lange aufhalten dürfen, nur so viel wollen wir bemerken: das Konzert war so schön, dass die Anwesenden mehr als einmal nahe daran waren zu vergessen, wo sie sich befanden, und in Händeklatschen ausbrechen wollten. Grossen Erfolg hatte zumal die Gräfin Pepoli, geborene Alboni, welche ihre anmuthige Freundin Adeline Patti glänzend unterstützte, auch die Krauss hat sich ausgezeichnet, die Nielson sich minder bemerkbar gemacht. Faure kann allerdings nicht anders als schön singen; allein sein Vortrag der Bass-Arie im *Stabat* blieb hinter dem gewöhnlichen Werthe seines Vortrages zurück. Wir haben sein Talent nicht wieder erkannt und vermissten die ihm gewöhnliche Sicherheit im Takte. Die Chöre haben ihre Aufgabe ehrenhaft gelöst. Dem Orchester hatte man den nöthigen Raum verweigert, um Rossini's Messe hören zu lassen, wie dies Anfangs beabsichtigt war. Mad. Rossini, hat man behauptet, habe die Kosten zu bestreiten nicht für gut befunden. Es ist überdies gewiss, dass diese posthume Messe sehr schwierig ist, sie soll aber sehr schön sein, wovon sich unsere Ohren bald überzeugen werden, wenn man den Geldbeutel nicht wird öffnen müssen. — Das Programm des *Concert populaire*, das Tags darauf gegeben wurde, enthielt die Ouvertüre von Wilhelm Tell; der Anschlagzettel der grossen Oper berief das Publikum zur Vorstellung von Wilhelm Tell, und das lyrische Theater auf dem Platze du *Châtelet* führte den reizenden Barbier von Sevilla auf, ohne Nachtheil der Italiener, die ihrerseits so gut sie konnten, Rossini's *Stabat* sangen — also Rossini auf der ganzen Linie. Das Orchester der *Concertes populaires* besteht aus einer zahlreichen Armee tüchtiger und mit guten Instrumenten bewaffneter Soldaten, die jedoch oft mit ihrem Anführer unzufrieden sind weil er sie nicht so gut lenkt, wie sie gelenkt sein sollten. Meister Pasdeloup fasst den Geist und die Bewegung der Werke, die er aufführen lässt, eben nicht immer gut auf, was man zumal bei Partituren von Tondichtern unserer Zeit fühlt. Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, mit einem Worte die Alten, stehen auf dem Programme in erster Reihe; Schumann fängt an hier heimisch zu werden; Raff, Lachner erhalten oft Beifall und Wagner theilt das Publikum noch immer in zwei Lager. Die Fragmente aus den »Minnesängern« schienen nicht immer sehr verständlich, und ein Theil des Publikums äusserte sich sehr ungünstig darüber. Im Orchester selbst sollen während der Proben ungünstige Kundgebungen gegen Herrn Pasdeloup stattgefunden haben. Wer weiss, ob die Schwierigkeit Wagner zu verstehen nicht einen grossen Antheil an dem materiellen Erfolge der nur allzuverständlichen Trivialitäten Offenbach'scher Kompositionen hat? Dieselben regnen förmlich auf uns herab, ohne dass auch nur ein Ende davon abzusehen wäre. Diese furchtbare

Digitized by Google

Offenbach'sche Epidemie greift um so mehr um sich, als zahlreiche Musiker, ach! vielleicht gegen ihren Willen, sich kopfüber hineinstürzen. Sie beweisen nur Eines, wie leicht es ist Offenbach nachzudrucken und damit gute Geschäfte zu machen — Anderes haben sie wohl nicht beabsichtigt. Ich mag nicht untersuchen, ob sie deshalb zu loben oder zu tadeln sind. Thatsache ist, dass 4, wo nicht 5 bis 6 Theater verschiedenen Umfanges auf den Boulevards und im Weichbilde des alten Paris in diesem Augenblicke für derlei Produktionen auf- und abgerichtet werden. Doch das dürfte Sie, denke ich, wenig interessiren, und so erlassen Sie mir den Küchenzettel dieser lyrischen Abendmahlzeiten. — Soll ich auch ein Wort über lyrische Novitäten sagen? Eine gewisse Anzahl derselben zeigt sich am musikalischen Horizont, allein sie gelangen nicht auf die Bühne. In Frankreich, wie man weiss, kommt ein Werk nicht leicht ans Tageslicht, die meisten verwelken, noch ehe sie geblüht haben. Für Alle sind die Hindernisse, der sich immer erneuende Aufschub entmuthigend, und, glauben Sie es mir, es giebt gewiss eine hübsche Zahl bedeutender Werke, denen man nicht Platz machen kann oder nicht Platz zu machen versteht. Ich erwähne nur Sigurt von Herrn **Royer**, Jeanne d'Arc von Hrn. **Mermet**, eine Oper von Hrn. **Chaine**, die von Hrn. **Prosper-Pascal** etc. etc. Alle diese Werke wären zweifelsohne sehr interessant, allein um sie in Scene zu setzen, müsste man den breitgetretenen Weg der Gewohnheit und Routine verlassen, was das Publikum allerdings nicht bedauern würde! Einstweilen hatten wir im **Théâtre lyrique** »**Iphigenie auf Tauris**« von **Gluck** und in der grossen Oper das erste Auftreten der Mad. **Carvalho** in den »**Hugenotten**«. Wie Sie wissen, hat die Wiederaufführung von Meyerbeer's Meisterwerk viel Missgeschick gehabt. Man hat die Hugenotten pomphaft angekündigt, aber bei der Aufführung ging Vieles in die Quere. Der ersten Sängerin entschlüpfte eine zweifelhafte Note, ja sogar zwei, der Page überbot sie und sang falsch und abermals falsch, dann sang der Hugenottensoldat nicht nur falsch, sondern spielte ganz possierlich, kurz es schien, als sei der Direktion die mit vieler Sorgfalt und grossen Kosten versuchte Wiederaufführung misslungen. Indessen kann noch Alles wieder ins rechte Geleis gebracht werden, und Mad. **Carvalho** kann dabei nur förderlich wirken. Dieselbe hatte einen glänzenden, einen vollständigen Erfolg, dem wir gern unsern Beifall zollen.

Nachschrift der Red. Wie »die Schwierigkeit Wagner zu verstehen« zum guten Theile die Offenbach-Epidemie veranlasst haben sollte, das begreife wer es vermag. Wenn die Franzosen höflich abweisend von »gelehrter« Musik sprechen, so schliesst dies nicht das Bekenntniss des Unverständlichen, sondern nur das des Nichtgefälligen ein. Es sind durchaus verschiedene Gründe, die sie gegen Wagner und für Offenbach stimmen. Wagner's Opern erscheinen ihnen von Seiten der Kunst als formlose Gebilde, und von Seiten des Inhaltes nicht bedeutend genug, um dem gegenüber die Forderungen ihres hoch ausgebildeten, von der Antike ererbten, nationalen Formensinnes zum Schweigen zu bringen. Was sie bei Wagner als Ideal finden, überschwengliche, überall den Duft der Sinnlichkeit verbreitende Liebe, nun, das finden sie in allen ihren Theatern, nur weit frischer, und bei Offenbach haben sie es als Posse. Der Inhalt dieser gemeinen Musikpossen ist treu genug dem Pariser Leben abgeschöpft und zwar in Zusammenleitung eben derjenigen Züge, die für unsere Gegenwart überhaupt charakteristisch sind: geistig hohles, wurmstichiges Hofleben, rohes Kasernenthum, und Gestalten und Sitten der Demi-Monde als Centrum der sogenannten feineren Gesellschaft. Daher der unaufhaltsame Lauf dieser Possen durch Europa und weiter. Was sie so eingänglich macht, ist aber zunächst nicht ihre Schlechtigkeit und Flachheit, sondern ihre Kunstfertigkeit; sie sind in der Form (natürlich in der leichtesten vorhandenen Form, der des Couplets oder der alten Pastourelle) vortrefflich, ja musterhaft abgerundet. Am besten wissen das die Armseligen, welche sich hüben und drüben zu ihrer Nachahmung hergeben. Schüttelt man nun dort (und anderswo) einmal Offenbach's Joch ab, so wird man dadurch nicht reifer für Wagner werden, sondern ihm nur um so mehr entwachsen. Möge Jeder in Wagner's Kunst finden, was ihm beliebt, nur Eine sollten ehrliche Musiker sich nicht gegenseitig aufbinden wollen, nämlich dass **Tiefe** darin sei und dass ein entsprechend tiefes Verständniss zu ihrer Würdigung gefordert werden müsse. Wo die ethischen Ideen preisgegeben werden, da ist keine wahre Tiefe möglich.

✻ **Kopenhagen.** Von der grossen Volksliedersammlung des Hrn. Professor **Berggreen** ist die zweite Auflage bis zum 9. Bande vorgerückt und gleichzeitig von dem ersten Bande schon die dritte Auflage im Druck. (Wir werden über dieses Werk demnächst ausführlicher berichten.)

✻ **Berlin.** Gegen die günstige Besprechung des letzten **Konzerts des Bachvereins** in Nr. 50 d. Ztg. ist ein Protest eingelaufen, welcher der Aufführung wenig Gutes nachsagt. Es sollte uns leid thun, wenn sich die dort ausgesprochene Wahrnehmung bestätigte, dass die Konzerte immer schlechter geworden sind, denn wir haben in diesem Vereine früher manches schöne Stück zuerst gehört und ihn immer mit einer gewissen Vorliebe betrachtet, glaubten auch, Berlin sei gross genug, um einen Gesangverein von so engen Grenzen, wie die des Bachvereins sind, auf die Dauer ertragen zu können. Oder ist das Gebiet wirklich zu klein, zu einförmig, um einen solchen Verein auf lange Zeit frisch und lebenskräftig zu erhalten? Dass die Vokalmusik Bach's für die **gesangliche** Ausbildung nicht günstig ist und mehr Kraftaufwand erfordert als Wirkung macht, also auch die Kräfte leicht abstumpft, wissen wir Alle; doch kann ein energischer Dirigent Vieles thun, um dieses Missverhältniss weniger empfinden zu lassen.

✻ **Oldenburg.** (Konzert am 4. Dez.) *S.* Die hiesige Hofkapelle unter Leitung des Herrn Hofkapellmeisters A. **Dietrich** brachte am 4. Dezbr. folgendes Programm zur Ausführung: **Ouvertüre, Scherzo** und **Finale** für Orchester von R. **Schumann** (Op. 52); **Salve regina** für Sopran-Solo, Frauenchor und Orchester von Fr. **Gernsheim** (Op. 11); Ouvertüre zu »Coriolan« von **Beethoven**; Lieder für Frauenchor und Orchester von **Franz Wüllner** (Op. 10), *a)* Abendlied von Fr. Oser, *b)* die »Libellen« von Hoffmann von *Fallersleben*; Symphonie (Es-dur) von **Max Bruch** (unter des Komponisten Leitung). Das Schumann'sche Werk ist hinlänglich bekannt und verfehlte auch hier nicht, den durchschlagendsten Eindruck hervorzubringen; neu dagegen war das ausgezeichnet gut vorgetragene Werk von Fr. Gernsheim. Die Solopartie wurde von unserer rühmlichst bekannten Sängerin, *Frau Katharine Engel*, mit der gewohnten Lieblichkeit und Innigkeit vorgetragen; diesem Vortrage schloss sich der Damenchor würdig an, während das Orchester höchst diskret und mit feinster Nüancirung begleitete. Das Werk machte den günstigsten Eindruck. Die Coriolan-Ouvertüre wurde auch diesmal vollendet vorgetragen. Die Lieder von Wüllner sind nicht von hoher Bedeutung, doch gefiel namentlich das letztere. Ueber **Bruch's** Symphonie sind hier die Ansichten sehr verschieden. Das persönliche Auftreten des Komponisten, dem eine bescheidene Zurückhaltung fehlte, hat vielleicht auf das Urtheil über sein Werk einen ungünstigen Einfluss bewirkt; unbeeinflusst davon glauben wir unser Urtheil dahin stellen zu müssen, dass die Symphonie jugendliches Feuer, romantisch anklingende Melodien, theilweise ächt künstlerisches Gepräge in der ganzen Faktur entfalte, dass dagegen streng logische Entwickelung der einzelnen Motive fehle, dass Inhalt und Form sich nicht immer (in klassischer Weise) decke. Insbesondere will es uns nicht logisch erscheinen, dass der Komponist das zweite Hauptmotiv des ersten Satzes, nachdem er dasselbe in G-moll und G-dur hat auftreten lassen, in gleicher Weise in A-moll und A-dur durchführt und dadurch die Fühlung nach der Haupttonart Preis giebt; es will uns nicht logisch erscheinen, dass er im letzten Satze gewaltige Blechmassen in Bewegung setzt, um Motive zur Aussprache zu bringen, denen die innere Kraft fehlt, die mehr elegische Stimmungen verrathen. Dennoch sind wir überzeugt, dass der Komponist in reiferen Jahren bei fortgesetztem Streben Ausgezeichnetes auch auf dem weiten Felde der Instrumentalmusik leisten werde, wie er als Gesangkomponist bereits geleistet hat; es gehört eben zu einem tüchtigen Symphoniekomponisten Charakterbildung, errungen durch das Leben selbst; mit romantischen, lyrischen **Stimmungen** allein, wenn auch verbunden mit vollendeter musikalischer Durchbildung, lässt sich keine Symphonie schaffen, wie sie Beethoven u. A. uns hinterlassen haben.

✻ **Hameln.** Seit 7 Jahren besteht hier ein Chorgesangverein unter der musikalischen Leitung des Organisten Wilkening, zur Zeit 80—90 Mitglieder zählend. Nachdem der Verein früher schon mehrere grössere Werke zur Aufführung gebracht hatte, ist er jetzt mit der Einübung des Judas Makkabäus beschäftigt.

✻ **Hamburg.** (Konzert von Franz Abt am 7. Dez.) Der Braunschweiger Kapellmeister Herr **Franz Abt** machte in Begleitung seiner Opernsänger, des Tenoristen Wolters und der Sopranistin Eggeling, einen Streifzug hierher und trommelte ein Konzert zusammen. Die Chormittel lieferte die Akademie von Garvens, der sich noch ein Männerchor zugesellte. Letzterer repräsentirte den **eigentlichen** Abt, bei dem nur die Männlein singen und die Weiblein angesungen werden. Hier hörte man also wesentlich **nur** Modernes, das heisst solche Sächelchen, die »über ein Kleines« **nicht mehr modern** sein werden; was an Stücken von fremden Komponisten dazwischen gemischt war, nahm sich auch fremdartig genug aus, so dass wir es lieber als nicht vorhanden gewesen ansehen wollen. Besagtes Konzert hatte den Erfolg, zu welchem es einzig und allein veranstaltet war, worauf die Braunschweiger Schwalben wieder heimwärts zogen. Wir rufen ihnen Lebewohl nach und erinnern sie noch daran, dass es eigentlich ganz gegen Schwalbensitte ist, im Winter gen Norden zu ziehen, wobei wir noch hinzuzufügen uns erlauben, dass wir auf ein derartiges Gezwitscher überhaupt verzichten.

Digitized by Google

ANZEIGER.

[246] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

SALAMIS

Siegesgesang der Griechen

von Hermann Lingg

für

Männerchor und Orchester

componirt von

Friedr. Gernsheim.

Op. 10.

Partitur	1 Thlr. 25 Ngr.
Clavier-Auszug und Chorstimmen	1 - 25 -
Chorstimmen einzeln	à — - 3¾ -

Orchesterstimmen sind von mir in Abschrift zu beziehen.

AMSTERDAM: Th. J. ROOTHAAN & Cie.

Berlin: BOTE & BOCK; Bremen: A. F. CRANZ.

Es ist diese poetisch begeisterte Dichtung eine höchst dankenswerthe Gabe, auf welche wir jeden Verehrer der BEETHOVEN'schen Muse dringend aufmerksam machen. (*Süddeutsche Musik-Zeit.*)

Dr. J. P. HEIJE,

GRIEKENLANDS WORSTELSTRIJD

(Griechenlands Kampf und Erlösung.)

— BEETHOVEN'S Ruinen von Athen. —

Clavierauszug f 1. 50 (netto). *Stimmen* f 1. 50.

Jedenfalls passt sich die fliessend und wohlklingend, warm und lebendig geschriebene Dichtung vortrefflich der BEETHOVEN'schen Musik an. Möchten die deutschen Concert-Institute recht bald mit ihr einen Versuch machen. (*Allgem. Musik-Zeit.*)

Cöln: M. SCHLOSS; Wien: C. A. SPINA.

[247] Leipzig: Fr. HOFMEISTER.

---

[248] Verlag von

J. Rieter-Biedermann

in Leipzig und Winterthur.

Durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Neue billige Prachtausgabe

von

Beethoven's Sinfonien

in Partitur.

Herausgegeben von **Fr. Chrysander.**

Nr. 1. Pr. 1 Thlr. netto. Nr. 2—8. Pr. à 1 Thlr. 10 Ngr. netto.
Nr. 9. Pr. 3 Thlr. netto.

In elegantem Einbande mit Golddruck kostet jede Sinfonie 15 Ngr. mehr.

---

[249] **Tübingen.** Im Verlage der *H. Laupp*'schen Buchhandlung sind soeben erschienen und in allen Buch- und Musikhandlungen zu haben:

Silcher, Friedr., 12 Volkslieder für 4 Männerstimmen.

I. Heft: 5. Aufl.
II. Heft: 4. Aufl.
IV. Heft: 3. Aufl.
} jedes 12 Lieder enthaltend zum Preise von ⅔ Thlr. — 1 fl. 12 kr. pro Heft in schmal 4°.

Diese 4stimmige Bearbeitung der schönsten Lieder für den Männerchor und das Quartett entspricht so ganz dem anspruchslosen und einfachen Charakter der Volksweise, dass wohl hauptsächlich diesem Umstande die rasche, beifällige Aufnahme aller (12) Hefte dieser Sammlung, die meist wiederholt neu aufgelegt wurden, beigemessen werden darf. **Silcher's Kompositionen** dürfen wir jetzt **als in beiden Hemisphären eingebürgert** bezeichnen.

Die **Partitur** zu jedem einzelnen Hefte kostet: 5 Sgr. — 18 kr., zu sämmtlichen 12 Heften (144 Lieder) 2 Thlr. — 3 fl. 30 kr.

☛ Für **Gesangvereine** und **Lehranstalten.**

Schletterer, Kapellmeister, **Sechs feine liebliche Melodeien zu lustigen Liedern von J. B. Scheffel.** Für eine Singstimme mit einfallendem Chorus. Op. 22. 1868. geh. 5 Ngr. oder 15 kr.

Schletterer, praktischer Unterricht im Chorgesange. Zweite vermehrte Auflage. Für Bürger- und Volksschulen, höhere Lehranstalten und Gesangvereine. VIII und 56 Seiten. gr. 8. broch. 1868. 10 Ngr. oder 30 kr.

C. H. Beck'scher Verlag in **Nördlingen.**

[250] (Durch alle Buchhandlungen zu beziehen.)

---

[251] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

FRITZ SPINDLER.

Sechs Sonaten

für Pianoforte zu vier Händen.

Op. 136.

Nr. 1. Sonatine mit russischem Volkslied. 17½ Ngr.
- 2. Sonatine mit Serenade. 17½ Ngr.
- 3. Sonatine mit Jagdstück. 7½ Ngr.
- 4. Sonatine mit Sicilianischem Tanz. 17½ Ngr.
- 5. Passions-Sonatine. 22½ Ngr.
- 6. Zigeuner-Sonatine. 22½ Ngr.

---

[252] **Die Musikalienhandlung von**

Robert Seitz in Leipzig

Petersstrasse Nr. 14

empfiehlt sich zur Besorgung von Musikalien etc. unter den billigsten Bedingungen.

Verantwortlicher Redakteur: Robert Seitz in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 02542 4758
B 1,277,707
Digitized by Google

Digitized by Google